28me Année

Novembre 1941

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

Georges Ribemont-Dessaignes .... *Mon sommeil végétal*
Marc Bernard .... *Enfance*
Jacques Ducanges .... *Petite suite marine*
Albert Beguin .... *Charles Du Bos et les Textes*
Arsène Yergath .... *Se regarder mourir*
Jean Tortel .... *La sieste*
Lanza del Vasto .... *Deux chiffres d'arbres*

CHRONIQUES

René Micha .... *Univers de Jouve*
Henri Urtain .... *Primat du Connaître*

NOTES — COMPTES RENDUS

La Poésie : par Jean Tortel.
Les Livres : par L. Cornil, Pierre Emmanuel, Jean Lambert, B. Taladoire, Cl. Charles Géniaux, Gabriel Audisio, René Berelé, Emile Dermenghem.
La Revue des Revues : par J. T.
Le Théatre : par Madeleine Caussaërt, Jean Lambert.
La Peinture : par Gabriel Bertin.
La Musique : par Gaston Mouren.



MARSEILLE
DIRECTION-ADMINISTRATION
10, Cours du Vieux-Port, 10

PARIS : AGENCE GÉNÉRALE
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, Rue de Médicis

France : Le N° : 48 fr.

Etranger : 54 fr.

N° 240. 28me Année Novembre 1941.

Cahiers du Sud

Tome XIX. — 2e Semestre 1941



Mon sommeil végétal

Sais-tu, fleur, que je te regarde,
Sais-tu, dessin d'étoiles, que je respire,
Que j'ai froid, grâce du givre ?

Et pourquoi, cristal de la grandeur,
De face en face sans nombre enclore
Tout ce qu'il faut qu'un jour on perde ?

Qu'on laisse mon corps dans une harde
Au sommeil éteint sans hasard
Ignorer pour longtemps vos mesures

Et ne plus demander aux petites minutes,
Aux mouches du soleil, aux nues :
Que suis-je ? — Non, je dors. Je suis une herbe.

POURQUOI TOUS CES MORTS SONT-ILS MORTS ?

Pourquoi tous ces morts sont-ils morts,
Pourquoi leurs yeux ne sont-ils plus emplis du ciel
Qui par dessus les villes tremble encore
Dans un tendre monde réel ?
Pourquoi n'y a-t-il plus ce souffle
A passer par leur bouche,
Pourquoi ont-ils perdu le sens de la puissance
Dont le ressort brisé à présent les allonge
Dans le sens de la terre aussi bas que la terre,

Ayant tout oublié de la gravité,
Mêlés qu'ils sont à la pierre,
Sans souci de la légèreté céleste
Ni du rire qui pénètre les dimensions
Comme un bruit léger traverse
Les murs d'une maison ?
Pourquoi l'univers n'est-il plus que le froid univers,
Pourquoi n'est-il plus de chanson,
Pourquoi ne boiront-ils plus un verre
Au comptoir des compagnons,
En tapant sur le ventre de leurs frères
Avant de leur chercher des raisons ?
Pourquoi ont-ils perdu la chaleur de leur femme,
Cette ineffable faiblesse au creux d'un bras,
Cet abandon de l'orgueil autour d'une même flamme
Faite de deux illusions de n'être pas,
Bûcher de deux solitudes d'une seule trame
Illumination du baiser, rougeoiement des émois ?
Pourquoi ces hommes ne sont-ils plus des hommes?
Pourquoi ces lumières éteintes, ces mondes morts,
Ces ténèbres étendues sur des membres comme
Une monstrueuse fumée sur les glaces du nord ?
Qu'avez-vous fait de toute cette jeunesse
Maintenant dormant sous les chèvrefeuilles ?
Il n'est plus de charme ni de liesse,
Faites flamber les cierges du deuil !
Mais que fait-on jamais de sa propre jeunesse,
Pourquoi tous ces morts sont-ils morts ?

CES VILLES NOIRES

Qu'est-ce donc que ces villes noires,
Ces pas invisibles, ces tristes rideaux ?
On laisse tomber son cœur dans les ténèbres,
Le doigt mouillé quête le vent du Nord,
On a perdu dans le temps des coïncidences
Celui qu'on cherchait depuis sa naissance.
Dans l'ombre passe l'éléphant blanc des fantômes,
Le grand éléphant de la terreur,
Quelqu'un détient les clés de la puissance,
Secoue les volets des épiceries closes,
Souffle aux serrures des alcoves,
Repave les rues que le jour a rongées,

Espionne la faim, l'amour, la liberté
Assis autour d'une table branlante
Où refroidit leur dernière illusion
Tandis que d'une main qui tremble
Un hôte inconnu de la maison
A tracé sur la poussière de la glace
Un signe sans vertu que rien n'efface.
Qu'est-ce donc que ces villes sans figure
Où la suie de l'ennui s'entasse sur les refuges,
Enfouit le cri désert dans sa propre solitude ?
Un grand-duc bat de l'aile au sommet des heures
Qui croulent sur la volonté de grandeur.
Qui donc aura pitié des pauvres hommes ?

RIEN N'A DEÇU

Sans doute ai-je demandé aux fleurs,
Aux oiseaux, au silence,
L'intime bien qu'ils ne pouvaient donner
Qui est leur esclavage et ma liberté,
Sans doute soulevé par le besoin de la grandeur
Et l'aile de la légèreté,
Ai-je été roi de la terre,
Des amours, de l'aurore et de l'éternité.
J'ai vu danser les éphémères,
J'écoutais grandir les os de l'hiver,
Sourdre le sang des étés,
Et roi coiffé comme les fous du bonheur,
J'arrêtais au vol les hirondelles, les fétus emportés,
Mais souvent au bord d'un invisible espace
Où tr'buchaient des échos chuchotés,
Ma main sentait battre un sein de glace,
Qu'avais-je besoin de crier : Echec à la reine ?
Echec à toi-même,
Dit l'ange qu'on trouve au carrefour,
L'ange d'ombre et de vérité.
Sans doute ai-je trop attendu de l'irrésistible vie,
Mais toi, bel ange aux ailes de musique,
Aux plumes de délices,
Bel ange des détours.
Rien n'a déçu ni ma main ni son attente
Puisque demeurent de mon esprit
La liberté et l'amour.

Georges RIBEMONT-DESSAIGNES.

Enfance

Voici le faubourg, voici la maison où, il y a quarante ans, par une nuit de Septembre, alors que dans la plaine le vin nouveau se soulevait à lourds bouillons dans les cuves de ciment, une autre vendange coulait dans la blancheur des draps. Et la chambre s'emplit des cris de l'enfant roux que mon père soulevait dans la lumière de la lampe à pétrole aux flancs de verre. Les reins cambrés, Juan, vif et fier, tenait à bout de bras le lapin écorché, gigotant, glaireux, que ma mère, blanche et lasse sur l'oreiller, regardait en souriant. Et, avec son accent catalan, mécacoundios ! Juan dit : « Je l'appellerai Léonard. » Il avait une telle passion pour ce nom qu'il le donna à ses trois fils. Mais il le prononçait de telle façon qu'il lui redonnait la richesse italienne ; ma mère mise en émoi le réduisit à Nanay. Je devins donc Nanay pour de longues années.

Plus les cheveux poussaient, moins on pouvait s'abuser sur leur teint roux-cuivré, solaire, éclatant. Il fallut en prendre son parti, on le prit courageusement. Je n'en fus pas moins aimé, je serais tenté d'écrire « au contraire », mais sans mollesse ; ma mère avait la main leste et ferme, en un rien de temps j'avais la joue droite et la gauche vermillonnées. Je ne l'embrassais pas avec moins de gourmandise l'instant d'après.

Ainsi lâché dans la Croix-de-Fer, (1) on ne vit plus que moi, hardi, violent et joueur. L'école maternelle était au bas de la rue Bonfa ; ma sœur m'y traînait par le bras chaque matin, tandis que je ruais des quatre fers. La tâche lui fut facilitée un jour de gel

(1) Faubourg de Nîmes.

où nous glissâmes tous deux sur la terre dure et blanche jusque devant la porte de l'école, sans faire un pas. L'étonnement m'avait rendu silencieux, craintif ; la terre même m'était ennemie ; je regardai avec méfiance cette pente qui nous avait projetés devant elle.

Cela devint un spectacle ; les ménagères, prévenues par mes cris, venaient sur le seuil de leurs portes pour me voir « conduire » à l'école. « C'est Nanay ! » Elles lâchaient leurs casseroles. Les jeunes riaient, les vieilles me grondaient: rien ne pouvait aller contre mon horreur de cette maison neuve, aux tuiles rouges, qui sentait la peinture. Je préférais la vadrouille aux petits bâtons.

Le samedi nous allions en famille au café Corrozier qui mettait une espèce de grange à la disposition du théâtre Chichois — quand des voisins se disputaient, j'entendais dire : « Fan Chichois ! » (2) Je filais, les yeux éblouis, dans la rue noire, par ce que j'allais voir.

Serrée sur des bancs toute la population du quartier était là, hommes, femmes, enfants, rangée devant les lampes à acétylène, frémissante lors des trois coups, cœurs ouverts. La toile bleue montait comme une vague au-dessus de nos têtes, la faille s'élargissait, découvrant le gouffre lumineux où nous allions nous précipiter par grappes. Les femmes préparaient discrètement leur mouchoir, serré au creux de la main.

Je ne vois plus aujourd'hui qu'un miroitement d'armures, d'épées ; je n'entends plus que le fin bruissement dse longues robes pailletées, au col de dentelle ; des éclats de voix implorantes, acharnées ; et je revois, ah, surtout, je revois cette grande dame, aux belles épaules blanches, nues, aux yeux agrandis par le khôl, qui passait en souriant le long des rangées de bancs ainsi qu'une morte splendide; je la revois en robe bleue, les poignets chargés d'or, les doigts étincelants, qui promenait à hauteur des visages un vaste plateau d'étain où tombait une monnaie de cuivre lourde, grasse. Obole des gens du peuple à la féerie.

(2) Ils font Chichois.

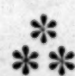
La robe, parfois, me frôlait au passage, j'en demeurais pétrifié. La collecte terminée, le rideau se relevait. Poursuivie, haletante, agenouillée, ou le bras tendu, s'en remettant au Ciel, haineusement poursuivie par des hommes cruels, la grande dame semait jusqu'à la fin du spectacle le docile troupeau attaché à ses lèvres.

Le lendemain, sur la terrasse de Madame Marin, notre voisine, armé d'un bâton et aidé d'un camarade, je répétais les principales scènes du drame. On admirait surtout la manière dont, frappé à mort, je tombais à la renverse, d'une pièce, *rédé coumo un pistèl* (1). Mais ma mère ne le prenait pas ainsi : « Ce petit sot se fendra le crâne, un jour ! »

Je m'étais fait une sorte de gloire en répétant *Marceau ou l'enfant de la République*. Bien qu'à la Croix-de-Fer les gens fussent en majorité royalistes ou bonapartistes, le théâtre était à leurs yeux hors de la politique, et ils écoutaient de sang-froid au parterre des propos qu'ils auraient couverts de huées s'ils eussent été tenus dans la rue. Bref, tout le monde dans le quartier voyait en moi un futur « dramiste ».

Je ne garde qu'un souvenir pénible de ces représentations. Le drame avait été remplacé, ce jour là, par une soirée de variétés. Un vieil homme, long et maigre, habillé d'une façon grotesque, s'efforçait de nous faire rire. C'était ce qu'on appellait un « comique excentrique ».

Je regardais ce pitre avec horreur et angoisse. Il grimaçait, levait la jambe ; j'avais le sentiment d'une catastrophe et, de fait, en se trémoussant il se jeta par-dessus la rampe. On dut le relever, l'emporter dans sa pitoyable défroque de vieux clown. Ses grimaces n'étaient plus feintes.



Je n'allais pas tarder à entrer dans le drame réel. Mon père m'amenait souvent avec lui chez une dame qui habitait une villa, un peu hors du quartie, sur une route de garrigues. Etait-ce pour rassurer ma mère, ou pour me permettre de jouer dans le grand

(1) Raide comme un pinceau.

jardin ? Je ne sais. Mais, enfin, j'étais là, admirablement traité, et content de m'y rendre. La dame, trop grasse pour mon goût, ne me plaisait guère, mais les gâteaux étaient exquis.

Un soir, à table, alors que nous avions, mon père et moi, passé l'après-midi à la villa, et que ma mère me demandait si je m'étais bien amusé, je dis avec fierté: « Oui, et j'ai vu papa embrasser la dame.»

Mon père tenta de réduire les frais : « Louise, cet enfant a une drôle d'imagination ! » Et de rire, car il était culotté, le bougre.

Malheureusement, je n'aimais guère que l'on m'accusât de mentir. « Oui, oui, c'est vrai ! repris-je. Je l'ai vu ! » Je me trémoussai sur ma chaise ; je réaffirmai autant de fois qu'il était nécessaire pour ôter à ma mère tous ses doutes. Le véritable idiot.

Plusieurs mois de scènes atroces, qui devaient amener l'exil de mon père, datèrent de ce jour.

Il me souvient que ma mère me prit un soir d'été par la main peu après le départ de mon père. «Viens, nous allons faire un tour. » Nous nous dirigeâmes vers la campagne. Arrivés devant la villa, ma mère qui était grande, me prit dans ses bras, m'éleva autant qu'elle pût: « Grimpe ! Grimpe. ! » me dit-elle. M'aidant au lierre, aux angles des pierres, j'escaladai. J'aperçus de là-haut la villa éclairée.

— Qu'est-ce que tu vois ? chuchotait sous mes pieds ma mère, dans l'ombre.

Je voyais les étoiles, les arbres noirs, les grandes fenêtres lumineuses.

— Est-ce qu'il y a quelqu'un ? Ton père. Vois-tu ton père ?

Non, je ne voyais pas mon père, je ne voyais rien d'autre que les rectangles des fenêtres qui faisaient de grandes taches dorées dans la nuit.

— Attends, regarde bien, tu verras passer quelqu'un.

J'attendis, tout fier. On pouvait s'en remettre à moi. Un rossignol se mit à chanter, mais que m'importait son chant ; la voix sourde, rapide de ma mère, me remplissait d'orgueil. Il se passait quelque chose de grave à quoi je participais. Mais pourquoi m'avait-on fait monter sur ce mur, et que devais-je voir ?

Mon père ? Il me paraissait étrange de grimper si haut pour cela.

Les branches, à hauteur de ma tête, balançaient doucement. Ce jardin, je ne le reconnaissais plus ; il me parut vaste et profond ; je croyais regarder dans un puits.

— Eh bien, tu ne vois rien ?

— Non, maman, pas encore.

Car je ne doutais pas que j'allais voir quelqu'un. Et que tout ceci eût quelque rapport avec mes paroles de l'autre soir, je le pressentais confusément.

Ne tenant pas à perdre ma place, j'inventais.

— Il me semble voir quelque chose qui remue ?

— Quoi ? Qui est-ce ? Regarde bien !

— C'est peut-être la dame...

— Seule ?

Mais soudain je retins mon souffle.

— Elle est là ! Elle traverse !

Elle portait un peignoir, telle que je l'avais vue si souvent, mais elle souriait dans le vide et parlait seule comme une folle. Je tournai la tête ; ma mère se tenait au milieu du chemin, tendue vers moi, le visage levé, et impérative :

— Regarde ! me souffla-t-elle.

La dame leva une main, je vis sa bouche s'ouvrir et se fermer ; elle m'apparaissait tout éclairée par-delà le creux d'ombre qui me cachait la terre. Enfin elle tendit ses bras nus et je vis un homme qui parut bondir dans la lumière: mon père. Je ne l'avais jamais imaginé si vif, si jeune. Il souriait lui aussi.

— Papa !

Ils entrèrent dans une partie de la pièce que je ne pouvais voir.

— Descends !

Je glissai le long du mur en me retenant au lierre à pleines mains.

— Tu ne t'es pas trompé ?

— Non, non, c'était bien lui !

Ma mère fila vers la maison d'un pas si rapide que je devais courir pour la suivre. Elle en oubliait de me donner la main, tenant les siennes, serrées, sur sa poitrine.

⁂

Cette même nuit je fus réveillé par des cris, plus âpres encore que ceux des autres soirs. Je ne voyais rien de ma chambre, mais j'entendais les voix dures de mon père et de ma mère ; glissant alors ma tête sous les draps, pour couvrir ces bruits qui m'épouvantaient je bouchai étroitement mes oreilles avec mes poings et je ronronnai, la bouche fermée, emplissant ma tête d'un bruit de coquillage dont la rumeur croissait avec les cris.

Désormais ma mère ne rencontra pas une fois cette femme sans l'insulter et, quelques mois plus tard, mon père partait pour l'Amérique, où il est mort cinq ans plus tard, misérablement.



A l'âge de huit ans, je quittai la Croix de Fer, pour aller habiter rue du Chapitre, dans une très vieille maison. Notre appartement se trouvait dans une cour étroite où, en toutes saisons, ne tombait qu'une lumière grise qui me glaçait le cœur ; de plus les fenêtres étaient fermées par de grosses barres de fer, ce qui ajoutait à mon poignant sentiment d'exil, d'emprisonnement. Liberté, chère, sainte Liberté, c'est là, dans ce logement humide, que j'ai appris à t'aimer. Que de fois le front appuyé contre les froids barreaux j'ai rêvé à ma guarrigue soleilleuse, aux hautes carrières blanches où nous courions après les lézards.

A la sortie de l'école, je m'asseyais devant le couloir, sur l'une des bornes charretières, tandis que la nuit descendait lentement dans notre rue étroite : j'attendais le retour de ma mère. La cloche de la cathédrale sonnait dans le silence : le son venait de très haut, il passait au-dessus des toits, me semblait-il, sans descendre. Je demeurai là, le menton dans la main, à me gorger de tristesse ; jamais ce crépuscule n'aurait de fin, jamais la chère ombre ne paraîtrait au détour de la rue, jamais je n'en finirais d'attendre, jamais les ténèbres ne cesseraient de monter, de s'épaissir dans mon cœur, dont je sentais les bat-

tements diminuer ; une espèce d'étouffement me gagnait et une brume se plaçait entre moi et le monde, dans laquelle passaient des êtres bizarres qui marchaient sans bruit, sans but, seuls ou par deux. Des couples entraient dans le passage dont l'une des entrées se trouvait en face de notre couloir.

Nouveau citadin, tout m'était étranger dans ce quartier, les gens et les choses. Si une voisine m'adressait la parole, je me taisais, obstinément. C'était une étrangère, elle ne parlait pas ma langue, elle n'appartenait point à ce royaume ensoleillé, libre, d'où je venais d'être arraché et à quoi je ne pensais jamais sans être près des larmes. Je revoyais le blanc miroir de la carrière ; les sentiers brodés d'herbes où nous courions vers des aventures prodigieuses ; les cigales chanteuses, aux ailes de verre clair, au ventre frémissant, que nous capturions en avançant avec d'infinies précautions vers les troncs d'oliviers dont les feuillages rebroussés par le mistral, ou par le tiède vent du sud, remplissaient la garrigue d'éclairs, d'un embrasement de fournaise blanche qui me rappelait l'éclat des fours de boulangers... Je revoyais les nuages de neige emportés dans le bleu, et que nous contemplions durant des heures, la nuque dans le thym ; grands combats de lumière qui nous tenaient dans un sommeil aux yeux ouverts, tellement avides que nous étions de ces belles images que le vent ronflant modelait à son gré.

Et me voici, Seigneur, jeté dans cette cave que jamais le soleil n'a touché, dans ces ruelles tortueuses, parmi ces enfants aux visages de lait qui ignorent tout ce que je sais et qui savent tout de ce que j'ignore.

Un seul lien pour me rattacher à ce monde: ma mère. Elle viendrait du côté du lavoir. Je veillais passionnément. Un homme, porteur d'une longue perche, s'avançait à grandes enjambées; se plaçant sous les lanternes il allongeait les bras, saluant de sa pique la cage de verre ; un jet de flamme bleue jaillissait à la pointe de la lance, il continuait à briller d'un éclat blanc et plus vif après le départ de l'homme qui hissait ainsi des morceaux de clarté tout au long de la rue. Ce spectacle m'enchantait, mais il

était bref. Parmi les lumières tremblantes, je me sentais plus isolé encore, plus angoissé. Et si ma mère ne revenait pas, si elle m'abandonnait, je demeurerais seul à jamais dans cette rue, à grelotter sous une porte. Peut-être, qui sait, ne reviendrait-elle que dans plusieurs jours, ou au milieu de la nuit, et il me faudrait attendre plusieurs heures, avec cette angoisse qui m'étouffait.

Aussi, avec quel élan je courais vers elle quand je l'apercevais, le buste penché du côté opposé de la corbeille qu'elle portait, ruisselante, au creux de sa hanche. Elle me souriait de là-haut, se baissait, inclinait la tête, je posais mes lèvres sur sa joue humide de sueur.

— Eh bien, lapin, n'as pas trop attendu ?

J'avais tout oublié !

***

Pourtant, j'entrais peu à peu dans l'intimité de mon nouveau quartier, je le découvrais pas à pas, une boutique, une venelle après l'autre. Ces explorations me parurent bientôt aussi aventureuses que celles que je faisais jadis dans la garrigue. Mais les lézards étaient remplacés par des boîtes de bois blond, à la taille mince, que j'aperçus un jour derrière la vitrine d'un accordeur de la rue du Chapitre. J'admirais la forme de ces instruments dont je n'avais jamais entendu le son, mais il ne m'était pas malaisé de l'imaginer doux et long, un peu criard, comme une voix de fille. J'admirais longuement, tandis que l'accordeur, un vieil homme à blouse grise, s'affairait à de mystérieuses besognes derrière des réseaux de fils. Contre l'un des murs de la boutique était apposée une affiche poussiéreuse où l'on voyait un immense chevalier à armure blanche qui se tenait les bras croisés, majestueux et terrible.

Face à la boutique de l'accordeur se trouvait l'atelier d'un ébéniste ; je le voyais derrière les vitres enfumées, sa casquette posée de travers, une cigarette toujours éteinte à la bouche, qui rabotait à pleins bras. Une lampe à pétrole était posée sur son établi. Il me paraissait que cet homme fabriquait des cerceuils, ou des croix mortuaires, ce qui, bien

loin de me rebuter, me fixait devant sa porte. J'avançais tout très, les carreaux étaient si sales qu'on ne distinguait rien d'autre, à trois pas, qu'un brouillard doré — et je restais là, immobile, à contempler l'intérieur de l'antre avec une curiosité avide. Ce qui ajoutait encore à mon émotion, c'est que cet homme ne me voyait pas. S'il lui arrivait, rarement, de lever la tête, jamais son regard ne s'attachait sur moi, aussi me semblait-il que j'étais invisible, mort, que toute ma substance s'en allait sous ce regard ; et j'en éprouvais une sorte d'allègement inexprimable, le sentiment délicieux de n'être pas plus réel que l'air froid qui m'entourait. Je ne redevenais pensant et vivant que lorsque je m'éloignais, et encore me fallait-il un instant de mue pour rentrer dans ma peau.

Je me sentais perdu dans ce quartier où personne ne m'adressait la parole. Il n'était pas un passant à la Croix-de-Fer qui ne me connût, chaque visage rencontré m'était familier ; ici nul ne faisait davantage attention à moi qu'à l'un des chats ou des chiens, si nombreux à vaguer dans les rues. Mais cet isolement même devint peu à peu une source secrète et profonde de jouissance ; je retrouvais par lui une liberté qui me parut bientôt plus réelle que celle de jadis. Depuis la sortie de l'école jusqu'à l'arrivée de ma mère, j'étais entièrement libre. J'en profitai pour explorer mon terrain, seul ou avec des copains.

J'entrai seul, un jour, dans le « passage privé ». « Il y a des amoureux, m'avaient dit mes camarades ». J'avançai avec précaution dans le noir. Pas une lanterne. Je levai la tête, les étoiles brillaient entre les hautes parois. Une grande tour se dressait dans un angle. De larges dalles sonnaient sous mes pas. Je marchai, le cœur serré, en m'appuyant de la main au mur.

A quelque distance le passage fait un coude brusque. Il m'était arrivé de passer là en trombe avec des garçons du quartier, et nous criions pour nous donner du courage ; ce soir j'avais vraiment l'impression d'une découverte.

— Tu les a vus ? Tu les as vus ? me demandaient

mes camarades essoufflés quand nous avions rejoint la rue.

— Où ça ?

— Dans le renfoncement ! Il y en avait plusieurs !

Non, je n'avais rien vu. Peut-être... il m'avait semblé... Non, à vrai dire, ce n'était qu'une épaisseur de noir. Mais ce soir !...

Le passage est long d'une cinquantaine de mètres avec des parties étranglées, suivies d'autres plus larges, et c'était à l'endroit le plus mince précisément, entre deux pans de murs en bat-flanc, que mes copains prétendaient voir les amoureux.

J'avançais sur la pointe des pieds, plein de crainte, prêt à me sauver à toutes jambes à la moindre alerte. Je retrouvais mes ruses de chasseur de cigales. Je voyais à l'extrémité du passage de lointaines et glissantes ombres, mais ce n'étaient point celles-là que je souhaitais de surprendre; elles étaient trop lumineuses; celles que je cherchais devaient être absolument noires et immobiles, pressées contre la muraille, semblables aux mille-pattes ou aux scorpions que nous trouvions sous les pierres plates, dans la terre humide; elles devaient être incrustées dans la paroi même du passage ainsi que les anneaux de fer qu'on avait négligé de desceller.

Aussi était-ce sur la partie la plus noire du passage que je fixais toute mon attention. Peut-être n'y en aurait-il pas ce soir ? Qui sait, cela devait tenir à peu de chose. Peut-être les amoureux avaient-ils brusquement changé d'endroits.

Mais, arrivé près de là où la nuit était plus profonde, je me serrai brusquement contre le mur; je ne voyais rien encore, mais j'entendais un murmure où je distinguais deux voix, sans rien comprendre à ce qu'elles disaient. Une fenêtre extrêmement basse se trouvait derrière moi; je saisis dans ma main l'un de ses barreaux glacés. Au delà de la zone d'ombre s'étendait une étroite flaque de lumière qui venait du seul couloir qu'il y eût dans le passage et, dans la hauteur, flottant dans le noir, deux carrés de clarté jaune.

Il y eut une complainte, un cri étouffé de femme,

puis un long chuchotement plus grave. Et j'eus soudain l'impression que l'on se battait près de moi; j'entendis un pétinement sourd, un bruit d'étoffe froissée, et toujours cette espèce de gémissement. Le froid du barreau de fer coulait comme une eau le long de mon bras, gagnait mon cœur. Je voulais partir en courant, mais une curiosité triste l'emportait sur ma terreur. Sans doute était-on en train de commettre un crime; tout m'en assurait, mais je devinais une complicité entre la victime et son meurtrier qui me paralysait, qui changeait mon horreur en tristesse insoutenable.

Un roulement de charrette couvrit le murmure durant un long instant et, quand il se fut éloigné, la plainte reprit; mais il me parut qu'elle avait changé d'accent: c'était maintenant un cri bref qui reprenait sans cesse, comme un petit cri d'enfant. Et enfin, il y eut ce mot, le seul que je parvins à saisir: « Chéri », et qui me bouleversa tant il était dit avec élan, tant il renversait avec violence les images de souffrance et de mort que j'avais nourries jusque là, tant il me fit à l'instant complice des ombres dont je devinais à peine le remuement dans les ténèbres.

Puis il y eut un silence absolu. Je n'entendis plus rien, sinon dans le lointain la confuse rumeur de la rue que dominait parfois l'éclat de a petite trompette de fer de la marchande de journaux.

J'étais épuisé, mais je n'osais bouger. Mes jambes tremblaient doucement, je demeurai prodigieusement attentif, mais avec l'assurance que je n'avais rien de plus à découvrir, que ce creux de nuit demeurerait désormais sans voix, que j'avais surpris en un instant tout ce qui pouvait m'être confié en allant à la point extrême de mes forces. Ma faiblesse même m'assurait que je ne pouvais plus rien surprendre, qu'un cri de plus me ploierait. Et que tout ceci se fût terminé par un souffle où j'avais perçu un tel élan, changeait brusquement la nature de mon émotion. Mon horreur n'était point entièrement dissipée, mais il s'y mêlait maintenant un autre sentiment qui était bien proche d'une joie complice. Jamais je n'avais entendu une femme

prononcer ce mot, mais — comment dire sans trahir — je le reconnaissais pourtant; je ne savais pas que le langage pût le contenir, mais il soulevait en moi un tourbillon de poussière blanche pareil à ceux vers lesquels il m'arrivait de courir sur les routes quelques mois avant, et où j'entrais avec l'assurance de pénétrer dans un autre univers, voletant et léger, où je disparaissais avec délice.

Et, ce soir encore, dans l'obscurité du passage, avec ces ombres invisibles près de moi, je demeurais flottant, appuyé contre le mur lépreux et humide, avec son odeur âpre de salpêtre, comme si je venais de traverser l'une de ces tours blanches et tourbillonnantes que le vent arrachait d'un seul souffle à la terre et jetait zigzagantes, énormes et légères à mon avance.

Un chat passa, puis un homme, mais ils étaient aveugles; ils allaient près de nous sans nous voir; pourtant ils me donnèrent le courage de partir. Je jetai un dernier regard vers les ténèbres, puis je lâchai la barre de fer que je tenais aussi étroitement serrée que si je me fusse tenu au-dessus du vide, et je filai en courant. Je me jetai dans la rue des Marchands pleine de lumière et de gens, parmi lesquels je me perdis avec mon secret.

Marc BERNARD.

Petite suite marine

I

Pour fuir vos prisons touffues,
Cercle enchanté des forêts,
Il suffit que vos rumeurs
M'ouvrent l'océan du ciel.

Dans le golfe d'un feuillage,
On ne sait quel feu lointain
Me guide à travers les vagues
Où navigue un cœur marin.

II

L'appel d'amour et de mort
Qui montait vers les rochers,
Si tu veux l'ouïr encore,
Garde l'oreille bouchée.

L'hélice, le vent, le flot
Chantent plus fort que nos peines :
C'est de la cire qu'il faut
Pour entendre les sirènes.

III

Si le marin sur l'eau lisse
Penche son accordéon,
C'est en vain qu'un fier délice
Rôde autour de sa chanson.

Il sourit au clair sillage
D'où naîtra, la nuit venue,
Cette sirène ingénue
Qui s'accroche au bastingage.

IV

Quand l'étrave, au clair d'étoiles,
Fend la ténèbre écumeuse,
Et que tremblent dans nos rets
Les étoiles prisonnières,

Les cordages palpitants
Jouent avec les feux nocturnes
Et le rythme des machines
Se confond avec les cœurs.

V

Que la charge ivre d'écume
S'abatte sur les genoux
Et crache en fracas d'argent
Sa bouillonnante agonie,

Que m'importe, ô mer vineuse,
Au prix de ces fleurs de neige
Qui, le temps d'une étincelle,
Jà, se sont évanouies.

Jacques DUCANGE.

Charles Du Bos et les textes

Entre tant d'anniversaires qui ramènent douloureusement la pensée à l'été de 1939, celui de la mort de Charles Du Bos garde son importance; car son œuvre, à l'inverse de ce que l'on imaginait peut-être, est de celles qui grandissent à se détacher du personnage de leur auteur: je dis bien du personnage, — non pas de la personne — puisque, pour son malheur, Du Bos avait trop d'amis empressés à lui créer une légende et à l'immobiliser dans l'anecdote.

Il serait inexact, injuste même, de faire de Du Bos un « grand critique ». Il fut autre chose. Nullement préoccupé d'établir des jugements de valeur, il ne songeait pas davantage à servir d'intermédiaire ou d'initiateur entre le grand public et les œuvres qu'il commentait. Avant toute chose, il lui était naturel de vivre dans la seule familiarité des hommes de génie, et de ne connaître d'autres événements que ceux de la découverte spirituelle. Son œuvre entière est, en réalité, un journal intime, le journal de quelqu'un qui s'explorait et s'orientait dans une triple série de dialogues: avec soi-même d'abord (« De plus en plus, à mesure que mon expérience se précise... j'ai la sensation qu'à l'intérieur de moi-même nous sommes toujours au moins deux » et tout le journal du 2 juin 1925, qui est admirable); avec ses proches et ses familiers ensuite; enfin et surtout avec quelques-uns des plus grands créateurs, poètes, musiciens, peintres, de toutes nations, qui lui composaient une société des sommets humains. Le choix qu'il avait fait de ses interlocuteurs préférés paraît si partial et cohérent qu'il constitue l'exact opposé de ce voluptueux

éclectisme où se complaît, par exemple, l'inquiétante délectation d'un Sainte-Beuve. Et pourtant... Charles Du Bos ne manquait ni de souplesse ni de pouvoir d'accueil; personne n'en fut doué autant que lui et la plasticité était la donnée même de son être, sa faculté première, en même temps que son péril intérieur. Il suffit de l'avoir suivi une ou deux fois dans l'escrime de la conversation, où il était d'une adresse incomparable, pour savoir avec quelle infaillible promptitude il devinait et désarmait, avant qu'elle fût énoncée, la pensée que son contradicteur allait jeter en travers de son discours. Mais dans ces moments où, comme il le note quelque part, il « s'apprêtait à ne rien laisser passer », il témoignait en même temps d'un pouvoir de refus qui fonctionnait avec une étonnante sûreté et révélait un esprit entièrement orienté.

Dès l'époque, antérieure à sa conversion, où il se donnait pour un « catholique du dehors », Du Bos ne s'est jamais arrêté qu'à des auteurs qui lui semblaient avoir apporté quelque lumière sur « le spirituel », dont il décelait la présence vivante dans le simple ton d'une phrase, dans son rythme, dans la plus légère vibration de la voix. Les auteurs, il les nommait *ses étrangers* (le mot est significatif de la part d'un homme qui se trouvait également chez lui dans trois ou quatre des grandes cultures européennes); il n'a abordé que l'un d'entre eux, pour le situer et le récuser à la fois avec tous les honneurs qui lui sont dus: ce fut « l'année Gœthe de sa vie ». C'est que, pour être à même d'aimer et de commenter une œuvre, il lui demandait de se transformer en un événement dans sa propre existence. Et celle-ci a été, dès l'origine, la quête de ce centre spirituel auquel il ne devait atteindre que par la conversion, mais vers lequel chacune de ses explorations et les itinéraires apparemment les plus détournés tentaient de frayer un chemin. Dans la mesure où une conversion est l'œuvre de celui qui accueille la Grâce ou qui se prépare à l'accueillir, on peut dire que Charles Du Bos n'a jamais travaillé à autre chose qu'à se convertir: à remonter jusqu'au centre de gravité de sa personne vivante.

S'il est permis de considérer une conversion d'un point de vue tout profane et psychologique — et le *Journal intime* publié nous y autorise à condition que nous sachions bien ce qu'une telle interprétation passe sous silence, — on ne peut manquer de voir dans celle de Du Bos la réponse et la solution apportées enfin à la longue recherche d'une unité personnelle qu'il avait poursuivie pendant des années, avant de comprendre que c'était *cela* qu'il cherchait.

Grâce à cette organisation si subjective de son étude, Du Bos allait nécessairement au plus profond des œuvres qu'il interrogeait: il avait quelque chose à leur demander. Et ce quelque chose se trouvait précisément au point d'origine de l'œuvre, qui est toujours ce point même auquel Du Bos, jusqu'à la conversion, s'efforça d'atteindre, d'où ensuite il lui fut donné de rayonner.

De là vient aussi l'extrême attention qu'il accordait à certaines précisions: aux déterminations chronologiques (homme de journal intime, il savait l'importance des dates); à la qualité des mots préférés dont le fréquent retour, tout involontaire, chez un écrivain, est le signe sûr d'une allusion à sa « donnée » la plus secrète; et enfin à l'exacte analyse des *textes*. Ces exigences, scrupuleusement observées, poussées parfois jusqu'à une minutie dont il s'amusait lui-même, ont pu faire croire qu'il entrait du pédantisme dans la méthode de Du Bos. Et, de fait, pour un regard superficiel, sa patiente démarche rappelait singulièrement les épuisantes analyses que la Sorbonne, après la critique allemande, infligea à plusieurs générations d'infortunés étudiants. Mais la valeur et l'efficacité d'une méthode dépendent de sa justification chez celui qui y recourt. Toutes ces précautions, ayant leur fin en elles-mêmes, résultaient du plus pesant réalisme chez des critiques universitaires qui croyaient avoir tout fait en fixant des dates et en « établissant » des textes. Pour Du Bos, elles avaient le sens d'un scrupule préalable dans une recherche où tout était mis en œuvre pour une « approximation » maximum de la vérité. On peut être lent et appuyé par

simple lourdeur, ou bien parce qu'on sait d'expérience — et c'était le cas de Du Bos — quelle insistante pression de la main est requise pour faire céder l'enveloppe sous laquelle est enfoui un trésor de l'âme. Les parenthèses, les notes au bas de notes, les citations d'une impertinente ampleur, reprises et commentées phrase à phrase, et ces extraordinaires traductions de poèmes étrangers où chaque mot était rendu par une périphrase analytique, tout cet appareil du scrupule était, chez Du Bos, d'une nécessité absolument intérieure. Ce qui n'est ailleurs que constatation de fait et stérile description lui servait à saisir les réalités les plus ténues, les plus aériennes: la qualité d'une parole et de l'expérience qu'elle traduit; le « ton vital » et le « tempo » d'un langage, auquel il attribua une importance très légitime; le paysage secret d'une âme, qu'il eut le don de percevoir avec une merveilleuse exactitude concrète. Seule cette insistance pouvait parvenir à percer le mystère d'écrivains aussi pudiques et habiles à tempérer leurs aveux qu'un Joubert, un Maurice de Guérin ou un Giraudoux.

Pareil en cela à tous ses auteurs de chevet, Du Bos a renouvelé pour nous le sens de certains mots; et, ce qui est le signe du véritable écrivain, il a restitué une acception respectueuse, presque sacrée, à quelques vocables qui paraissaient condamnés à la grisaille ou voués au seul usage des pédants. (Péguy, de son côté, a sauvé des mains des professeurs tout un vocabulaire et un style critique qu'il commença par caricaturer et qu'il finit par employer à des fins nouvelles). C'est ainsi que Du Bos a réhabilité le *texte* Il n'est pas une étude de lui où on ne le trouve, annonçant ou suivant une citation : *texte capital, texte crucial,* ou absolument : relisons *le texte.* Sur *Ma conversion* de Claudel, il a écrit des *Commentaires au bas d'un grand texte,* et il songea longtemps à intituler TEXTES la revue qui devait, sous le nom de VIGILE, publier pendant sa brève existence tant de pages précieuses. Ce mot, qui a tant servi à désigner un fragment vidé de sa vie pour être livré au scalpel de la critique « objec-

tive », ce mot de mort avait retrouvé sous sa plume un hale émotif, presque un pouvoir lyrique. Un texte, pour lui, — pour nous désormais, — c'est d'abord cette matière indissociable et complexe, ce tissu qui non seulement traduit une pensée ou un événement intérieur, mais qui les retient et les contient en lui-même; il en est devenu le lieu, et, lorsqu'il s'agit vraiment d'un texte au sens de Du Bos, il n'y a plus moyen de séparer l'idée, ou l'expérience, de cette apparence concrète, de ce tissu de paroles, de cet ensemble rythmique où elles sont définitivement incluses par une véritable incarnation. Le commentateur ne se propose plus, dès lors, que cette grande entreprise qui est de constater et de faire constater la présence vivante qui anime la page ou le poème. Et c'est un étonnant spectacle que celui de Du Bos aux prises avec un texte, l'expliquant, le reprenant, remontant à ses origines, redescendant à ses détails, à ses coupes, à ses accidents, palpant et soupesant sa matière pour saisir son esprit. Une fois le texte reproduit tout au long, c'est un combat avec l'ange, qui ne peut se comparer qu'à une danse, à une tentative d'approche et d'identification magique : il faudra bien qu'il révèle tout ce qu'il cache et qu'il exprime à la fois ! Non pas, certes, qu'il se laisse traduire et ramener à quelque schéma abstrait; mais au contraire que, demeurant intact dans sa qualité de verbe efficace, il soit goûté, savouré, compris, par une intelligence exigeante et respectueuse tout ensemble. Et voici encore une expression qui change de sens : Du Bos a cultivé souverainement l'art décrié de « solliciter les textes », pratiquant sur eux une espèce de maïeutique irrésistible, dont il usait aussi dans la conversation, et dont le secret était évidemment dans le respect qu'il avait de toute existence individuelle, que ce fût celle d'un homme ou d'une œuvre.

Ainsi a-t-il pu mettre en lumière une série de phrases-clefs auxquelles il revenait sans cssse et dont on peut dire qu'il nous en a fait présent après leurs auteurs. De Joubert: *Fermez les yeux et vous verrez;* et *Le Ciel est pour ceux qui y pensent.* De

Claudel: *Quelqu'un qui soit en moi plus moi-même que moi.* De Valéry: *Il faut tant d'années pour que les vérités que l'on s'est faites deviennent notre chair même.* De Novalis: *Le chemin mystérieux va vers l'intérieur.* De Baudelaire: *Il n'y a d'admissible que la perfection.* De Flaubert : *Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps.* De Keats : *L'âme est un monde qui se suffit et elle a assez à f a i r e chez elle.* De Maurice de Guérin : *Mon âme fut mon premier horizon. Voilà bien longtemps que j'y contemple.* Du même : *Nous vivons trop peu en dedans, nous n'y vivons presque pas...* De son cher Joubert encore : *Penser à Dieu est une action.* La profonde cohérence de toutes ces citations est frappante et révèle à quel point Charles Du Bos avait le droit de se reconnaître en chacune d'elles. On pourrait, en joignant à ces textes brefs les amples pages choisies, citées, éclairées par Du Bos dans son *Journal* et ses *Approximations,* constituer une admirable anthologie du « spirituel dans l'ordre littéraire » où il ne manquerait presque rien de ce que les écrivains français, allemands, anglais, ont dit de plus irremplaçable, de plus subtil aussi, sur les instants où l'inspiration, pour chacun d'eux, fut une approximation de la Grâce, une ascension aux cîmes de l'esprit et, du même coup, une plongée au centre du mystère intérieur. Les « textes » de Du Bos lui-même tiendraient une place de choix dans cette sorte de manuel des heures privilégiées, et l'on comprendrait, à le voir ainsi situé parmi ses compagnons, ce que fut sa méditation personnelle. On y lirait ces lignes du Journal: *La valeur esthétique et bien plus encore affective du mot âme est trop immense et trop indispensable à la fois pour qu'on s'en puisse passer.* Ou ceci, qu'il est émouvant de rappeler aujourd'hui, et qui est de 1926 :

La France n'a jamais plus beau visage que lorsqu'elle se tait. Sa grandeur est monumentale, bien davantage qu'oratoire : l'oratoire, l'éloquence est toujours au contraire son danger. C'est qu'elle a le silence le plus expressif qui soit...

On y trouverait surtout les admirables pages sur

la souffrance physique, où ce grand malade a obtenu, avec un héroïsme simple, une belle victoire de l'esprit.

Il reste tout à dire encore sur un homme qui, exclusivement préoccupé d'accéder à la lumière, mais ne pouvant y accéder par l'invention ou par le chant, eut à la fois assez d'humilité et de sens de sa propre existence pour penser que les grands messages humains s'adressaient à lui personnellement. C'est là ce qui lui permit une féconde transmutation des jugements littéraires: il devait naturellement accorder le premier rang à côté de Pascal, Baudelaire, Proust, Claudel et Valéry, de Keats, Shelley et Thomas Hardy, de Tolstoï et Tchékov, de Novalis, Nietzsche, Rilke et Hofmannsthal, à ces écrivains réputés mineurs, mais dont l'œuvre plus voilée lui fut particulièrement fraternelle: Joubert, Maurice de Guérin ou Jacques Rivière. Mais la publication complète du *Journal,* celle de livres annoncés sur Nietzsche, Benjamin Constant et Anna de Noailles, ce cours sur Pascal et sur Novalis, apporteront sans doute bien des textes dont l'absence ne nous permet pas encore de mesurer tout à fait ce que fut l'itinéraire spirituel de Charles Du Bos, cheminant dans la compagnie de ses grands hommes.

Albert BEGUIN.

Se regarder mourir

La vie a chuchoté
Le plus pur des secrets
Aux limites de songe,
La vie a tout donné,
Ses diamants, le sang
De ses oiseaux captifs,
Les grands yeux des gazelles,
La porte des écluses,
Les navires de l'aube,
Le sel bleu des rochers,
Les abeilles du vent,
Les tournantes saisons,
D'un archipel à l'autre
Et d'un visage à l'autre.
J'attends les yeux baissés,
Egrainant à moi-même
Les secrets de la mort.
D'autres connaîtront
Sur la haute montagne,
La douceur des biches,
La chaleur des oiseaux,
D'autres porteront
Le pain immense
Le pain levé
A la sueur des hommes
Au joug des bêtes robustes.
D'autres marcheront
Avec le sang des racines
Avec le sang des fleurs
Dans le bruissement du soleil.
D'autres dans le songe
D'autres dans la vie
Et la ferveur des choses nues.
Le feu, toujours aux reflets amers

Et l'eau de cet azur appesantie
Et les pierres au cri de silence,
Iles retrouvées du haut d'un navire,
Larmes qui jamais ne terniront
Le céleste miroir de l'étendue
Dans l'alliance des choses recomposées,
Ces mêmes visages, ces gestes, ce réveil,
D'une fenêtre à l'autre
Un rideau gris distendu,
La longue main démesurée
De la pluie voilant les portes,
Les cœurs submergés de souvenirs.
D'un soleil à l'autre
Les matins aux rires d'eaux, de feuilles,
De vent et d'abeilles,
D'une voix à l'autre
La prouesse de l'amour,
Univers scintillant des choses
Enfance, ô grâce jaillie
Des sources impétueuses de l'aube.

Arsène YERGATH.

La sieste

— Anne, j'aime votre nom parce qu'il est le plus simple du monde.

La grande figure de Peter se penche sur elle, vaguement reliée dans l'ombre à un corps qu'elle ne discerne pas, peut-être noire, peut-être verte, aussi imprécise et aussi parfaitement unique et entourée de choses mouvantes, comme l'autre soir. Mais l'autre soir, elle avait les yeux grands ouverts au milieu de la nuit. L'odeur de la paille qui respirait. Puis, ce n'est plus le même silence, ni le même abandon. Le visage entouré s'efface pour laisser danser des petits chiens.

Elle ouvrit les yeux et la ronde s'enfuit à travers le plafond en abandonnant seulement quelques-uns de ses vestiges les plus lumineux, quelques spirales capricieuses qui dansèrent encore plusieurs secondes dans l'air, puis s'évanouirent. Elle restait seule, à présent qu'elle regardait. Elle regardait ? Si on peut appeler regard une promenade de la vue sur des choses obscures, en retrait de chaque côté de la ligne, droite, blanche et immobile, une espèce de lame fichée exactement au milieu de la pièce, un peu en retrait du plafond et enfoncée jusqu'à hauteur du lit. Il était impossible de faire joindre complètement les volets de bois plein. Sinon elle aurait pu tenir les yeux fermés, peut-être aurait-elle pu dormir. Elle n'aboutissait qu'à une crispation des paupières abaissées. Un énervement. Et c'était la même chose tous les jours, d'abord cette brusque reprise de contact avec la lumière immédiate et la disparition progressive des baroques arabesques nées de la nuit. Et, comme en compensation, l'apparition simultanée du portrait — celui-

ci à peine visible derrière le verre qui le protège — et de la ligne dure.

Blanche. Si l'on peut dire: car la fente qui subsiste entre les volets est assez large pour éclairer ces derniers, peints en vert. La lumière en est déjà colorée. Moins seule, par conséqunt, et moins terriblement immobile qu'on pourrait le craindre, il existe en elle certaines irisations et elle emprunte à ce qui l'entoure un peu de complexité, déjà du charme. Les jeux de la lumière sur le plafond. De grandes choses droites, semi-obscures. Le prisme. Flamme de métal aux yeux de la jeune fille étendue sur son lit, cette épée n'est peut-être que le trait-d'union qui rattache au monde vivant le corps enfermé. D'autant plus que derrière elle, beaucoup plus loin certes, mais tout de même sans obstacle s'interposant, sont les feuilles et le ciel que le soleil d'août fonce au lieu de blanchir. La route, elle vraiment blanche, vraiment droite et vraiment terrible (car l'ombre est de l'autre côté de la maison, apaisant le jardin) la route passe trop près, sous la fenêtre, pour être comprise dans cette lumière.

Mais pour Anne, il n'en est pas ainsi. Cette lumière est une barre, un obstacle infranchissable. Elle n'ose pas davantage franchir les clôtures qui l'arrêtent quand elle passe au bord des jardins pleins de fruits, dont elle meurt d'envie. Voler. Il faudrait d'abord qu'elle puisse rester les yeux fermés malgré la présence de la lumière dans sa chambre et qu'elle se laisse emporter d'abord par ses rêves. Sa propre lucidité l'arrête en premier lieu. C'est pourquoi elle fixe obstinément la fenêtre comme une ennemie. Elle sait cependant qu'elle sera vaincue. Inutile d'insister. Anne insiste parce qu'elle sait que c'est inutile et si elle fixe aussi le portrait, je ne sais si c'est pour implorer de lui un secours ou pour qu'il descende, se perdre avec elle.

Le silence. La route conduit aux vergers, aux pinèdes. Mais le silence est l'unique voyageur. Le village endormi respire avec le poids de cette présence sur la poitrine et son souffle a quelque chose de triste. Les animaux, fantômes doux en sécurité dans les étables. La lumière qui halète et qui craque

comme si elle prenait feu est une des formes habituelles de l'angoisse. C'est l'ombre qui est heureuse, parce qu'elle est claire. Tout le monde se réfugie dans l'ombre pour retrouver une future base de départ vers le bonheur. Une inquiétude au creux de cette éclatante torpeur qui s'abat sur les gens et les choses. Une chaîne, la chaleur, le lourd appesantissement d'après-midi, l'odeur de sueur qui s'évapore des poitrines velues d'hommes étendus sur le lit, la chemise ouverte, le corps un peu en oblique, avec un coin de drap, un journal sur les yeux. Et une main morte et souple qui se soulève de temps en temps pour attrapper une mouche. Mais qui interrompra jamais le bourdonnement d'une mouche ou le cri d'une hirondelle ? La peau des hommes endormis frémit au passage des pattes comme un étang touché par une herbe. Ils ont sommeil. Ils ronflent sans rêver. La femme finit la vaisselle en bas, sans bruit pour ne pas réveiller l'homme. (L'odeur de l'eau dans l'arrosoir. Penche ta tête au-dessus de l'eau noire en tenant le corps de fer humide entre tes mains). Tout à l'heure elle montera s'étendre un moment à côté de lui et touchera timidement un pan de peau mâle qui se laisserait appréhender.

Toutes les chambres du village, fermées, toutes partagées par le même rai de lumière qui coupe les volets, contiennent des femmes et des hommes découverts qui respirent sur un rythme unique, bien cadencé, le même rythme que celui qui soulève la poitrine d'Anne. La poitrine profonde, l'immense poitrine du monde absorbe l'ombre, seulement l'ombre, seulement ce qui recèle encore un peu de douceur, encore un peu de fraîcheur. Ce rai. Un défi aux regards qui vacillent et le retrouvent encore quand ils s'en détournent, mais tordu, grimaçant, devenu louche, pareil à une bouche ou à un serpent.

Anne vaincue, se retourne et penche sa tête au-dessus des ténèbres. Une odeur qu'elle aime monte du parquet. Odeur à la fois de fruits qui sèchent et d'eau qui s'évapore dans la poussière. Elle aime sa défaite quand elle retrouve dans la ruelle quel-

que chose d'obscur qui ressemble à ce qui remonte de l'herbe, à ce qui gît entre le banc de pierre et le talus. Certains visages aussi, qui apparaissent, débouchant d'un couloir, ressemblent à ça. La présence perpétuelle de la terre. Ne penser à rien, c'est vite dit. Impossible d'être seul. Est-ce parce qu'elle tente inconsciemment d'être seule qu'Anne monte tous les jours dans sa chambre ? Un espèce de remords s'empare d'elle; éloigne un peu les quelques images sommaires qui traversent sa tête. En ce moment, pendant qu'elle retrouve les odeurs et qu'elle allonge les bras pour chercher le fond de la mer, elle pense au jeune chat qui était assis au milieu du trottoir, en plein jour, étranger à tout le mouvement de la rue. Noir, mais si maigre qu'il en paraissait gris. Il était exactement immobile, rigide sur ses pattes de derrière et ressemblait à un petit enfant. Le centre d'un cercle gris, vide de pas. Anne s'est écartée comme les autres. Puis les maisons disparaissent, la foule, la ville. Une autre chaleur. Anne est sur la route et longe des vignes plus hautes qu'elle et anormalement touffues. Soudain un homme surgit au premier plan, derrière un cep monstrueux. Elle perd la trace de ces images quand le bout de ses doigts frôle le parquet. Ça sent la chose humide, un peu moisie. Une fourmi tente de remonter la plinthe.

La masse noire des cheveux ramenée sur le drap. Anne renverse sa tête et un comète s'éparpille et se reforme. Son bras s'écarte d'elle et, pour atteindre encore une des images quelconques qui se reforment autour d'elle sans qu'elle le veuille, elle agite légèrement les doigts qui se crispent comme s'ils désiraient, mais à peine, s'accrocher à une racine, à une idée. Le corps reste immobile et souple, étranger à cette tentative. Anne est un corps.

Deux heures. Le vent se lève. C'est l'instant même où Anne, issue de son anéantissement, se relève puis retombe sur les draps. Elle est la seule chose lourde de la chambre. Déjà le chemin de la colline est aéré; il y ferait certainement moins chaud que tout à l'heure qunad elle rentrait déjeuner et que la brume de midi, lente à se mouvoir, ternissait les con-

tours. Anne *sait* que le vent se lève. D'ailleurs ce n'est pas du vent à proprement parler, mais une présence qui se réveille pour restituer sa légèreté à la terre. « Quelque chose dans votre genre si vous passez sur le chemin, lui dirait Peter. » Mais lui-même que fait-il ? Il dort sans doute, car la sieste est un rite auquel tout le village acquiesce, y compris Peter (un étranger cependant). Lui, sans vouloir l'avouer. Il prétend lire, travailler, profiter des heures de silence... Anne soupçonne qu'il cède comme les autres au poids du dieu et que ses yeux se ferment; qu'il s'étend, lui aussi, et laisse aller sa poitrine horizontale. Anne s'empare de ses seins et les laisse surgir dans l'ombre. Elle aussi, les premiers jours, montait avec des livres, car cette sieste qu'on lui imposait sous prétexte que « les nuits étaient trop courtes », elle la supportait mal. (« Je ne suis pas venue pour ça ».)

Et pourquoi donc, sinon pour offrir ton corps aux souffles qui s'alternent du jour et de la nuit ? Les livres, ça s'entasse sur le coin de la cheminée comme des cailloux au coin d'un champ ou bien ça se laisse traîner, ouverts, et les pages exposées à la lumière jaunissent avant les autres. Trop compliqué, un livre, quand il fait chaud, et trop étranger, plus encore que Peter, à cet ensemble de choses palpables qu'on appelle la campagne. Ça a une suite, un déroulement, ça entre dans le temps, alors que le temps n'existe plus (il n'y a plus que le beau et le mauvais temps) et qu'il ne reste qu'une présence, tantôt réelle, tantôt imaginaire, celle du mystère au-dessus des choses.

Anne a choisi de dormir — et comme elle a raison ! Je ne sais pas si elle a choisi. Ce qui est en elle et qu'elle ne connaît pas a choisi pour elle. Il ne s'agit pas de choix; il ne s'agit plus de choix, plus jamais. S'étendre. Les rêves montent et sortent La chambre reste la même et ils l'emportent. Anne reste. Source. Elle s'évade en elle, replongée dans son abîme.

Quoi de plus simple qu'une jeune fille assoupie ? Elle est livrée aux vagues successives du sommeil et de la veille. Une seule masse, les cheveux et la

chair mêlés; un seul objet au fond de la chambre, quelque chose qui respire et qui vit. C'est un objet, une évidence qui, parce qu'elle est isolée d'elle-même par le sommeil et du monde par le silence et la chaleur, est visible comme une pierre. Elle est enfermée, autant qu'on peut l'être, dans une chambre de campagne en plein midi. Seule: si ses bras s'écartent ou si ses jambes se replient, ses mouvements ne sont que la manifestation apparente de l'espèce de force indivisible qui est en elle. Un besoin primitif de se mouvoir, une réponse à l'attirance obscure de la terre, parallèle à la réponse des plantes à l'attirance de l'air.

Mais, Anne, es-tu désormais ce corps qui s'abandonne sans résistance à une vague poussée organique ou bien ton corps — cette peau qui reçoit la lumière ou qui s'installe dans l'ombre — est-il le rempart derrière lequel tu te retrouves et tu vis, d'une vie que je ne connais pas ? Ou la fausse apparence de sécurité et de beauté que tu places entre nous deux pour divaguer à l'abri, à ton aise ? Si tu te retrouves, dans un état de nudité tel, que le corps que tu me laisses est devenu le manteau d'un spectre, c'est peut-être pour te livrer à ta propre magie. Tu t'ensorcelles toi-même et tu t'évoques. Tu es le prêtre, les fidèles et la fête inconnue. Et les gestes que tu esquisseras tout à l'heure, en t'éveillant, les paroles que tu murmureras pour toi, en remuant les lèvres puisque tu seras seule, toutes les pensées qui te joindront (toutes ensemble comme une armée qui se démasque et dont on ne voit pas les visages), les pensées pour lesquelles tu ne trouveras pas de paroles, le contact immense, égal à toute la surface de ta chair, que tu prendras soudainement avec toi-même, tout cela ne sera que le prolongement, l'écho de la multitude qui est en toi, ou peut-être ta défense. Tu vois et tu entends, on te parle, on agit sur toi, on te soulève et tu acceptes. Qui t'accompagne ? Qui te force ? La chambre est pleine de visages que tu engendres et vous vous regardez à travers moi, l'intrus.

Elle s'enfonce trop loin; elle se réveillera trop lourde, trop pleine; elle est, le temps de nuit, trop

étrangère à elle-même pour retrouver autre chose qu'un amas confus, une vague douleur et aussi une espèce de bien-être qui la brisera et l'alanguira. Un bien-être qu'elle n'osera pas ressentir. Elle aura beau, très vite, refermer les yeux, tout s'en ira et ce qui oscillera, c'est le jour, entrevu et déformé tour à tour, méconnaissable sous la forme qu'il prendra aussitôt de chose rêvée. Chacun des deux mondes successifs où se partagent les souvenirs d'Anne cesse de se ressembler aussitôt qu'elle le rappelle de la rive opposée. Ils s'éteignent et s'évoquent réciproquement. Elle ouvre les yeux, elle les referme et c'est tantôt le jour et tantôt la nuit qui est un scandale. Mais elle ne sait plus ce qui se passe, là d'où elle vient.

A présent qu'elle dort, elle ignore qu'elle a deviné la mêlée du soleil et du vent, qu'elle a joui d'un vol de pigeons et du roucoulement solitaire de celui qui était resté sur la lucarne, qu'une charretée de foin l'a dépassée, que tout le feuillage de la plaine bruissait tout à coup. Elle ne se souvient pas que les mots mouvement, solidité, chair avaient un sens directement accessible non seulement à son intellect mais aussi à son corps. Que le silence correspondait à la voix, le mouvement au repos, l'ombre à la lumière. Elle ignore tout cela, elle est autre, étant ailleurs que dans le bel univers des objets et ne saura pas, une fois qu'elle l'aura reconnu, si elle avait reflué en deça ou si elle s'était portée plus en avant. Le monde de la nuit? Mais la nuit correspondait au jour, tout à l'heure. Le monde de l'absence, de l'évasion ? Mais la seule certitude qu'Anne en rapporte est celle de sa présence, là-bas, coïncidant exactement avec une intense immobilité des choses, avec le poids immobile d'un univers sans volume. Et maintenant qu'elle dort, elle est enfermée dans le rêve qui est enfermé en elle. Elle est aussi inaccessible que la réalité où elle gît.



Je voudrais cependant retrouver Anne, c'est-à-dire unir en une seule réalité les deux objets qui sont elle. La présence de l'un exclut celle de l'autre.

Ils disparaissent tour à tour derrière la muraille de son corps. Ce corps, respiration et lumière.

Je ne suis pas le seul. Peter le désire aussi, lui qui ne craint pas de l'interroger brutalement (peut-être faut-il agir ainsi) lorsqu'ils marchent tous deux côte à côte ou bien qu'ils sont étendus parallèlement sur la paille ou l'herbe sèche qui restituent à la nuit la chaleur qu'elles ont accumulée tout le jour. Peter ne craint pas de l'interroger sur ses rêves. Il les lui demande comme il lui demanderait ses lèvres, avec la même précision. Anne recule avec le même effroi. De question en question, il s'avance. Il rampe à travers les touffes de graminées,brisant les mottes pour prendre possession de ce que... Non pas de ce qu'elle refuse, car elle aimerait, au contraire, lui avouer beaucoup de choses. Elle se débat et se sent impuissante, car plusieurs ennemis l'assaillent à la fois: Peter, la nuit, les souvenirs. Se mettre nue devant Peter. Elle voudrait lui dire la vérité. Elle éprouve d'ailleurs une certaine jouissance à savoir qu'il insiste, qu'il l'accule à la confession, à se savoir forcée. Elle ne peut pas lui répondre parce qu'elle ne supporterait pas de se livrer incomplètement ou encore masquée.

— Que je vous dise mes rêves ? Que pensez-vous atteindre ?

— Vous, Anne, qui êtes mystérieuse, ce soir.

— Vous le dites parce qu'il fait nuit, et d'ailleurs la nuit est simple.

— Elle se protège comme vous. Elle se retire derrière sa courbe comme vous derrière votre nom. Je perçois ses hoquets, j'entends qu'elle grouille et se gonfle d'aventures sournoises. Pensez seulement à ce qui se passe au fond du ruisseau. C'est l'heure où poussent les larves. Je la connais déjà. Mais vous êtes une nuit plus profonde et pas beaucoup plus calme, je crois, et je voudrais... Voyons, vous n'avez pas peur, n'est-ce pas, pas peur de moi surtout ?

— Non, Peter, je n'ai pas peur de vous.

— Je voudrais que vous m'aidiez à vous déchiffrer.

— Vous ne trouveriez rien. Rien de visible en tout cas.

— Je suis sûr que si.

— Je sais que vous êtes savant, Peter, et que vous savez reconnaître beaucoup de choses là où d'autres ne voient rien du tout. Croyez-vous que je suis complètement idiote ? J'ai regardé avant vous et ce que j'ai vu...

— Dites.

— Ce que j'ai vu est une étrangère, ou plutôt le pan de sa robe pris à la porte — et d'ailleurs, je ne saurai pas vous le dire. Oh, je sais bien (Anne essaie de se sauver, elle s'enhardit) vous êtes très calé pour les reconstitutions et vous avez une méthode épatante pour retrouver les éléments authentiques à travers... Mais voilà, vous reconstituerez quelque chose de très bien. Ne me dites pas que vous me trouverez. Pour trouver il faut plonger au fond de la mer.

— Ce que je vous demande, Anne. Plongez sans crainte, je vous lâche.

— Des coquillages baîllant de mort et de froid vous suffisent ? Quelques algues que la montée aura flétries ? Une petite masse gluante que vous éparpillerez de votre scalpel. Peter, je ne vous savais pas naturaliste.

— Cette chose vivante qui se cache...

— ... sera morte quand je l'aurai pétrie et vous, retournée et vidée.

— Ne riez pas.

(Comme si elle avait envie de rire).

— Puisqu'il faut être sérieuse, croyez-vous qu'il soit possible de retrouver ses rêves dans leur intégrité et qu'il n'est pas, comment dirai-je, illusoire, de suivre en état de veille leur déroulemnt avec certitude ? Je veux dire le déroulement de la réalité qu'ils dévoilent pendant le rêve. Quand vous m'aurez hypnotisée et que je ne me souviendrai pas que je suis Anne, alors... C'est drôle,, poursuivit-elle en hésitant, je les revois un peu comme des cartes postales, vous savez, ces cartes bizarres, très violentes et comme scellées, vertes et violettes. Ils sont figés, alors que sûrement... Vous êtes cruel Peter.

Elle s'interrompit, tandis que Peter feignait de mâcher une herbe, pour se remémorer : « Je suis

au bord d'un canal, habillée de rouge. Un paysage de plomb; une banlieue industrielle avec de grands ouvrages de fer et des cheminés à l'arrière plan. L'eau absolument inerte. Les bords du canal sont en plan incliné, une pente cimentée de plusieurs mètres, lisse, et glissante comme les bords d'un lavoir. Ma sœur se noie. Elle est en train de se noyer. C'est l'instant précis où sa noyade doit être regardée comme un acte qui s'accomplit. Elle est déjà dans l'eau profonde; son buste, très droit, émerge encore, mais je sais qu'il va s'enfoncer et moi je suis engagée sur la pente, je ne glisse pas encore mais je vais glisser, comprenez-vous: je sens que je suis sur le point de glisser. Mais tout cela en même temps, comme sur un chromo, ou plutôt en dehors du temps. J'ai arrangé, parce que je ne sais pas, je ne sais vraiment pas si je n'étais pas en même temps ma sœur et si elle n'était pas dans l'eau, droite comme je la vois, depuis longtemps. Cette eau, peut-être du mercure ou quelque chose de moins liquide encore et ce silence, ce désert soudain. Je ne me souviens que du silence et je sais (à cause de ma robe rouge) qu'il y a eu une période de cris et peut-être que d'autres personnes sont sur la berge, mais je n'en sais rien. Et je ne sais pas, non plus, si nous avions peur de mourir.

— C'est intéressant, dit Peter.

— Que vous êtes bête ! Par moments je vous déteste...

— Je me rends très bien compte reprit Anne, après un silence, que ce dont je me souviens n'est qu'une découpe de mon rêve, une espèce de tableau de musée Grévin. Savez-vous rien de plus terrible — et de plus faux — qu'une figure de cire en instance de mouvement ? Il y a eu autre chose, avant — et après, si je ne me suis pas réveillée aussitôt. Car mon rêve est immobile. C'est impossible. Alors...

— Alors quoi ?

— Alors, Peter, pourquoi voulez-vous que je vous mente puisque je ne pourrai jamais vous dire ce que c'était. Ni développer sans le détruire cet instant que je vois, le seul qui compte, et qui n'est resté peut-être que sa propre déformation, voulue

par ma reprise de conscience, au réveil. Le moment qui relie mon rêve à ma vie éveillée a cessé d'être rêve puisqu'il participe à ma marche à travers les choses. C'est comme si je vous hurlais le dernier mot d'une phrase en voulant vous persuader que c'est la phrase entière. La seule chose certaine est que j'avais une robe rouge. Vous ne m'avez jamais vue en robe rouge.

*
**

Que ton corps, Anne, te défend bien ! Quoi, c'est cette douceur, cette odeur, c'est ton apparence qu'assouplit son repos... Je me penche sur son sommeil comme si j'étais Peter. (Mais pour te retrouver, ne suffirait-il pas que je colle mon corps au tien ?) J'écarte avec précaution la touffe de cheveux qui masque une oreille, tandis que l'autre, appuyée sur le drap, est à l'écoute des rumeurs qu'Anne est seule à entendre. Du linge coule encore sur le corps. La source est éternelle. Il me semble qu'il est une chose indestructible, la seule manifestation d'Anne qui ne saurait périr. Certes, celle qui vit à présent mourra bientôt et Anne renaîtra différente à l'intérieur de la même courbe qui lui imposera son rythme. Elle resurgira du même feu. Le corps respire, livré à lui-même. Un peu de soie éparse, pour lui rappeler encore un univers: moi-même, la chambre et le dehors, univers dont il n'a plus besoin. Entre une telle présence et le poème autour duquel un univers se déplace, je ne vois pas beaucoup de différence. Il est sa propre courbe. Il est là et il respire. Il n'a pas besoin de moi pour être parfait.

De sa prison parfaite, son évidence, Anne pourra-t-elle jamais sortir ?

Un peu de vent passe par les fentes du volet et dérange la porte qui devait être mal fermée. Elle bat comme une horloge. Un courant d'air. On entend une autre porte, celle de la cuisine, en bas. Quelqu'un entre. La vieille femme, sans doute, qui revient de jeter aux poules les écorces du melon et qui titube en retrouvant l'ombre. Une mouche se prend au papier suspendu contre la lampe et bat des ailes; un bourdonnement solitaire. Un bruit

considérable dans le silence. Un chandelier de cuivre luit sur la cheminée.

Ici, c'est le portrait. Anne le regarde, elle est donc réveillée ? Elle a secoué ses yeux. La chambre est neuve, lavée par l'eau fraîche de ce réveil. Mais Anne encore moite, molle, déchirée et sèche, est la voyageuse qui descend au petit jour sur le quai désert. Une image, c'est bien ça: quelque chose de fixe et de rectangulaire sur le point de surgir. Exactement comme un rêve, ou du moins comme sont les rêves d'Anne. Quelque chose de fixe et qui vous fixe, et d'encadré mais sur le point de sortir de son cadre. Une image qui s'avance, qui se précise, qui gonfle et, violente comme un vrai visage, un visage connu et désiré, hurle puis, calmement, reprend sa place sur le mur et meurt derrière le verre ensoleillé qui le cache. Anne ne saurait plus dormir, elle ne sait plus et s'effraie de sortir entière de ce sommeil où elle retrouvait son double. Elle est seule et elle pense avec une sorte d'horreu à sa virginité.

Et soudain (elle a pensé à ses pieds nus dans les sandales), elle perd le souvenir du sommeil. Elle se lève et court à la fenêtre, écarte les volets qui tapent contre le mur et son bond va les suivre, dépasser la route et se perdre dans la masse de la première haie, quand tout ce vers quoi elle s'élance vient à sa rencontre et l'envahit. Le monde clair qui s'engouffre lui renverse les épaules. Elle est déjà sous l'épée de l'amour et reconnaît son dernier assaillant: c'est elle, éblouïe par tant de simplicité. Heureuse de sa défaite, elle rit parce que la peau de l'été est dure comme sa poitrine et qu'en riant, pareille au vent de l'après-midi, elle éveille un autre rire dont elle est la conquête.

— J'accepte d'être double, dit-elle. J'accepte d'être différente de moi.

Jean Tortel.

Deux chiffres d'arbres

LES CYPRES

A Paul Valéry

Déchirures de nuit accrochées aux arêtes des rocs
Nuits vivantes debout respirant dans la pleine lumière,
Cérémonies en marche agrandies par les pans droits du froc.

Doigts levés qui font signe, pétris d'orage et de prière,
Répétant des vallées aux sommets comme un rappel sans voix,
Le retour du silence promis et de l'ombre première,

Arbres simples et sombres et hauts, — arbres qui disent Moi.
O reclus de l'amour absolu — la règle la plus dure
A tenté leur audace pieuse et l'orgueil de leur foi.

Masses de conscience où les vents s'amortissent et durent.
Mémoire monotone et sonore et mesure du temps, —
Quel oracle mûrit au cœur sourd de leur noire verdure.

Destins sûrs. Dos tournés à la danse absurde des instants,
Aux débauches du jour, à la délicieuse défaite
Des feuillages dans la brise abandonnés et haletants.

Volontés sans désirs aspirant seulement à leur faîte,
Fontaines sans rechute et figées à jamais dans l'effort,
Bonheurs morts enfermés embaumés dans la forme parfaite.

Le fer de la justice enfoncé dans le fourreau des forts.
Que le monde s'affole et se perde en un vol de phalène
Où chaque être encerclé dans ses bornes visibles se tord,

Dans le ciel votre terre, en la mort votre verdeur sereine,
Plantez-les vous, cyprès. — Leur signal parallèle et pareil,
Leur flambeau ténébreux brûle seul dans la lumière pleine.

Pour prêcher le naufrage prochain des fragiles soleils.

LES OLIVIERS

A Geneviève Lief.

Veilleurs de jour, debout sur un jarret,
Troncs en forme de foudre et fronts de cendre,
S'offrant aux coups, s'ouvrant pour se défendre
Et souriant à l'éternel arrêt
Qui les accable et s'acharne à les fendre.

Clairs pénitents qui fouillent leur remords,
Tirent au jour le nœud de leurs viscères,
Cherchent le vif sous l'écorce sincère,
Et du tison traitent si bien l'ulcère
Qu'amour y brûle en son masque de mort.

Vainqueurs vaincus liés du haut en bas
Gardant pour eux cette fureur de sages
Et vers autrui ne tournant que l'image
De la gloire conquise à ce combat :
Le courageux sourire du visage.

Vois, le martyre a raccourci leurs bras,
La chair des flancs qui jadis éclatèrent
Montre le cœur qui mâche de la terre,
Ou bien durcit sur d'antiques cratères, —
Car ton désir, homme, aussi s'éteindra,

Mais leurs moignons relèvent comme une arme
Le rameau blanc toujours changeant, toujours
Le même, et les saisons en font le tour
Mais sensible à la brise, et où le jour
Met des joyaux et la lune des larmes.

Verdures d'au-delà sans éclats verts,
Sans éclats d'or et sans vitraux de fibres
Sans fraîcheur, sans bourgeons, — sans hiver,
Et qui, miroir céleste et harpe, vibrent
Du bonheur continu de leur revers.

LANZA DEL VASTO.

Chroniques

UNIVERS DE JOUVE

> O double Mort! Tu es l'absolu du péché de la terre, et tu es sans doute le réceptacle de l'esprit sain, selon que Dieu se tourne.
>
> (*La Faute*).

L'homme a le sentiment de la faute. La faute est dans l'homme, toujours présente, mêlée à toutes les pensées et à toutes les actions, pareille à un cadavre au fond d'un puits. Quelle faute? Pendant longtemps Jouve ne s'est guère expliqué là-dessus ; puis un jour il a écrit quatre pages qui ont servi depuis à plonger *Le Paradis Perdu* dans d'éclatantes ténèbres. Nous ne doutons plus maintenant que la faute dont l'homme est coupable et dont il s'accuse est le *péché de la substance*. Ce péché tient avec la naissance de l'homme, avec la substance de sa naissance. Il lui semble l'avoir commis dans une vie antérieure ou qu'un autre l'ait commis pour lui, laissant la blessure. « Quand elle avait la plus grande honte, dit Jouve à propos de Dorothée, elle éprouvait qu'elle était blessée quelque part (d'une blessure recousue) et que même ses membres souples, les plus admirés de la ville, étaient en vérité roides et exsangues » (*La Scène Capitale*). C'est donc le péché originel ? Oui, si l'on entend le péché originel dans le sens le plus vague et le plus riche, non seulement le drame de l'Ancien Testament et le fondement du Nouveau, mais un mythe commun à toutes les religions, une réalité vivante au cœur de tous les hommes, une forme visible du désespoir. « On ne peut pas douter que dans le fond de l'état de nature réside une faute qui tient à l'existence » (*Vagadu*). La vie, dans l'œuf, est déjà corrompue par la mort ; l'homme est coupable de vivre ; son crime est de naître. La faute disparaît dans la nuit des temps, cela veut dire dans la nuit

de l'homme. Elle éclaire la nuit d'une certaine façon, honteuse, horrible, en dessous.

La faute ne surgit pas à son gré, allégorie souveraine et indépendante. La mort vient en premier lieu, elle annonce la faute. Elle est « le pouvoir diabolique engendreur de faute ». Au goût de cendre dans la bouche, l'homme fait succéder le fruit amer. Il succombe à la tentation de la mort.

Parfois la faute marche si près de son maître, prévenant ses gestes, assourdissant ses pas, portant ses armes, qu'on la confond avec lui. « La misère de l'homme est d'être (par la faute) mélangé avec la mort » (*La Scène Capitale*). La faute prend le visage de la mort : elle est sa conscience, son odeur, ses habits de fête.

Face à la faute ou, comme dit expressément Jouve, face au monde de la faute, il y a dans l'homme deux instincts capitaux: celui de la mort et celui de l'amour.

Ces deux instincts sont liés dès l'origine, de manière si inextricable qu'on peut les distinguer dans l'esprit, non dans le cœur de l'homme.

La mort est au fond de l'amour. Peut-être dans son essence l'amour est-il la vie (comme il est la poésie), mais la mort gît au fond qui lui donne son prix. Celui qui s'abandonne à l'amour se penche sur un mortel abîme. Le libertin y cède, y plonge sans un regard en arrière : pour lui, l'amour signifie le plaisir, c'est l'abîme du plaisir. Le sage lui-même subit la tentation du vide, il sent le souffle fétide sur son visage : il ne portera l'amour en triomphe qu'en triomphant de la mort : à lui de n'être point dupe, de déjouer son secret partenaire, d'user de lui au mieux de ses intérêts et de l'abandonner à temps. L'amour délivre l'homme, le fait renaître — mais seulement au delà d'une certaine mort. Il n'y a de salut que dans le franchissement de la mort.

Les deux instincts fondamentaux, l'amour et la mort, plongent leurs racines dans l'inconscient, dans le tréfonds de l'homme. Ils y puisent la force, la beauté, la honte, le noble et le vil, le pesant et le subtil, les sucs les plus doux et les plus tristes ; toutes les grandeurs et toutes les saletés ; le pur, l'obscène, l'incestueux, l'étrange. L'inconscient individuel est d'autant plus riche qu'il se fonde sur l'inconscient universel. Obscure machination, inépuisable magie de ce grand corps monstrueux nourrissant obstinément l'inconscient des hommes par toutes ses bouches géantes « aimées et haïes ».

Jouve fait état des découvertes de Freud (qui pourrait les

ignorer ?) mais il leur impose une portée et une profondeur nouvelles. Il dépasse la méthode psychanalytique pour explorer les zones les plus reculées de l'âme. Il puise au merveilleux inconscient, assuré d'y trouver une première explication de l'homme. Mais il va plus loin. Plus loin dans les deux sens : plus loin que la libido et plus loin que la sublimation.

Jouve a le rare privilège de la clairvoyance. C'est un esprit lucide et aussi un voyant. Il comprend en même temps l'expérience érotique et l'expérience mystique. Virgile conduit Dante en enfer et au purgatoire, mais Béatrice le mène au ciel. En exergue d'un livre où il rend témoignage à Freud, Jouve cite Catherine de Sienne. Délices d'un esprit qui veut tout embrasser, descendre dans les enfers et escalader le ciel !

Nous voici prêts à entendre la plus haute leçon de Jouve. Voici le dénouement du drame et c'est le sens du drame ; voici la clé de voûte du système et c'est la justification du système.

Nous apprenons la double condition de l'homme, selon l'usage qu'il fait de l'amour et de la mort.

L'amour n'est pas une entité parfaite, un juste milieu, un globe miroitant qui se balance dans les jardins, reflétant le ciel et la terre par parties égales. C'est le bien ou le mal, une puissance de lumière ou une puissance du bas : une arme étonnante entre les mains de l'homme.

L'amour plus souvent perd l'homme qu'il ne le sauve — à cause de l'homme même et de la faute. L'amour réveille la faute installée dans l'homme et qui n'attend qu'un signe.

L'amour, comme une sangsue, est collé à l'inconscient : il se nourrit de son sang, de son sperme, de sa bave, de son ordure. « C'est la bête aux mille couleurs et aux cent bouches qui s'agite dans ton sein, la bête de l'excrément, et comme cela se passe dans *l'âme de l'homme*, tu es bien malade » : ainsi parle Simonin, qui est de sang-froid, à Waldemar en proie au mal d'amour (*La Scène Capitale*). Et il est bien vrai que l'impulsion de l'eros porte toutes les couleurs, prend toutes les formes. Quelques-uns ont sondé cet abîme, commencé de dénombrer ces monstres qu'ils appellent le complexe d'Œdipe, le complexe de Narcisse, le complexe de la naissance : tant d'autres se sont offerts à leurs yeux, « un tel appétit cannibale ou des inventions incestueuses si tenaces et si étranges » qu'ils ont reculé pleins d'effroi.

Cependant, l'amour est la vie. Nous n'oublions plus que l'amour est souillé dès l'origine par la faute, c'est-à-dire par la mort : rendu précaire donc, devenu impur, avili (comme on

écrit d'un métal), obscurci (comme on écrit de la mémoire des hommes). Mais l'amour recouvre la vie. S'il conduit l'homme à sa perte, il peut le mener au triomphe. L'amour signifie création, principe de vie.

Nous n'oublions plus que le moi de l'homme, ce moi inconscient et érotique est « un abîme douloureux, fermé, presqu'ouvert, une colonie de forces insatiables, rarement heureuses, qui se remuent en rond comme des crabes, avec lourdeur et esprit de défense » (Avant-propos à *Sueur de Sang*). Mais de ce fonds érotique universel, l'homme tire toute la beauté du monde. Le poète et le mystique ont semblablement besoin de l'amour.

On trouve le poète agenouillé devant la source de l'amour, il s'y mire en tremblant, inquiet et adorable et déjà il rêve de la capter. Nous appelons poésie une énergie qu'on a transformée ou comme dit Jouve : le véhicule intérieur de l'amour. C'est pourquoi nous disons encore que la poésie est miracle.

De même, le mystique est mû d'abord par l'amour. Sur le plan spirituel, l'opération de l'amour est évidente : appelé à définir les mystiques, un biographe de Catherine de Sienne leur attribue en propre la puissance exceptionnelle d'aimer. « Il n'y a rien au ciel et sur la terre de plus doux que l'amour, dit encore *L'imitation de Jésus-Christ*, rien de plus fort, de plus élevé, de plus étendu, de plus agréable, de plus rempli, ni de meilleur... C'est un grand cri, et qui va jusqu'aux oreilles de Dieu. » Mais Jouve entend encore autre chose. Il ne croit pas que le mystique soit seulement un cerveau ou un cœur ou une âme et que le démontant comme un robot on puisse mettre à nu le centre mystique, arracher un cerveau plein de la pensée de Dieu, un cœur brûlant d'amour, une âme touchée par la grâce. Il réclame pour le mystique une vision totale du monde. Du monde de l'homme. Une absolue continuité de l'homme de bas en haut. Jouve ne se borne pas à observer qu'un certain érotisme imprègne les actes sublimes des saints ; il a en vue les formations spirituelles les plus élevées. « Déjà se dégage cette idée que pour certains esprits (les mystiques) doit exister la possibilité de rapports et d'accords fondamentaux entre le sur-moi, puissance contraignante archaïque, et le Fonds érotique plus universel qui est leur non-moi : de sorte que, sur le plan de l'inconscient, la guerre faite par leur sur-moi à leur moi érotique ne donne plus comme pour d'autres, la maladie ou l'accident, mais produit de toutes parts un approfondissement illimité. » On a souvent cité cette phrase de l'Avant-propos à *Sueur de*

Sang : c'est que Jouve y exprime sa pensée le plus brièvement et plus complètement possible (1).

Il en va de la mort comme de l'amour : selon l'homme et selon l'acte, pouvoir de Dieu ou pouvoir diabolique. Principe d'émancipation et d'exaltation de l'homme ou signe de sa déchéance et de sa fixation dans le néant, l'instinct de la mort élève l'homme ou l'appesantit, le tire vers le haut ou vers le bas, le délivre enfin ou le réduit en servitude. Ou bien il s'intègre dans le monde pour le sauver, ou bien il reste fixé sur lui, seul et pourrissant comme une lèpre : ce n'est plus alors que le « sens du cadavre », dont rien ne peut surgir ni révolution, ni action. Ici sans doute la pensée de Jouve approche-t-elle en son point le plus élevé la pensée chrétienne. Le christianisme ne cesse pas de célébrer ces contradictions apparentes de la mort que le Nouveau Testament portera à leur comble. « Le doux Verbe a fait, sur les bras de la Sainte Croix, le tournoi de la mort contre la vie et de la vie contre la mort. Par sa mort, il a détruit la nôtre et nous donne la vie. » (Catherine de Sienne). Le christianisme exige de l'homme qu'il renouvelle l'expérience de Dieu et que mourant à la fausse vie, il naisse à une autre.

Mais écoutons Jouve (il est vrai qu'il met ce discours dans la bouche d'un personnage) : « La misère de l'homme est d'être (par la faute) mélangé avec la mort. La grandeur de l'homme est, à chaque instant, de se prévoir mort. La beauté du chrétien est de *franchir* par la mort, retrouvant dans tout ceci l'œuvre de Dieu. » (*La Scène Capitale*).

De la *Glose de Sainte Thérèse d'Avila*, traduite par Rol-

---

(1) Pour juger, du point de vue religieux, la conception de Jouve, il faudrait savoir le sens précis qu'il donne au mot mystique. En général, le mot désigne l'union de l'âme à Dieu. Dans un sens plus étroit, on parle d'états mystiques, passifs ou *extraordinaires* : Dieu s'unissant à l'âme de l'homme, lui enlève l'usage d'une ou de plusieurs facultés, substituant son action à l'action humaine. Tantôt il suspend l'activité de l'esprit tantôt même celle du corps : l'état passif devient alors visible, c'est l'extase. Mais le terme conserve toutes sortes de significations plus ou moins proches de son étymologie. Est mystique ce qui est caché, ce qui est secret, ce qui est différent de ce que voient les yeux et entendent les oreilles.

Usant du mot mystique, je ne crois pas que Jouve songe uniquement au mystère de l'union avec Dieu, de l'union de l'âme avec Dieu. De même, lorsqu'il célèbre les *Noces*, je ne suis pas sûr qu'il ne dépouille le mariage spirituel d'une partie de son sens divin. Mais je me garde d'oublier *Paulina* 1880 découvrant avec quelle ardeur précieuse, quelle munificence, quelle vérité patiente, le dialogue d'une âme avec son Dieu — cet admirable journal de Paulina, qui est peut-être le seul essai du genre qu'offre la littérature profane.

land-Simon et Pierre Jean Jouve, s'élève une prière adorante inlassablement répétée :

Vois comme l'amour est fort,
Vie, ne me sois pas importune,
Il ne te reste déjà plus
Qu'à te perdre, pour te gagner.
Vienne déjà la douce mort
Vienne le mourir très léger,
Car je meurs de ne pas mourir.

Ainsi Jouve construit-il un monde visible et invisible, parfait en soi et harmonieux. Ma description est loin de donner ce sentiment parce qu'elle ne se limite pas aux arêtes vives de l'œuvre et prétend l'expliquer du dedans. Je fixe en quelque sorte la *légende* de Jouve, legenda, ce qu'il faut retenir de Jouve, la langue française désigne encore de ce nom le texte écrit au bas d'une image. J'épelle à mesure ce que je vois sur l'image. Je suis forcé de distinguer des choses qui vont ensemble, de séparer ce que Jouve a uni. Je parle tour à tour de la faute, de l'amour et de la mort et de l'usage qu'en peut faire l'homme. Mais la mort est dans l'amour et la faute est dans la mort, la faute est aussi dans l'amour. « La femme est la réunion de tout, lit-on dans *La Scène Capitale*, de l'amour, de la mort, donc de la faute... » J'ai écrit en commençant que l'univers de Jouve montrait trois dimensions ; c'était sans doute une image ; j'aimerais y imprimer un nouveau mouvement. Chacune des dimensions se confond si souvent avec l'une des deux autres, l'amour avec la mort, ou la faute avec la mort, que cet univers représente assez bien une construction géométrique qu'on projette à son gré sur le tableau, figure soudain devenue plane.

L'univers de Jouve n'a pas été créé de rien. On aperçoit des matériaux chrétiens, des matériaux freudiens.

L'idée de la faute vient certainement du christianisme : en particulier, l'idée d'une faute qui réside dans la nature de l'homme et accompagne son existence. C'est le péché originel. Ne nous étonnons pas si Jouve lie la faute à l'amour : dans *Le Paradis Perdu*, il a fait du péché originel le péché de la chair. Que, par la faute, l'homme se mêle à la mort et s'y abîme est encore un concept familier au chrétien : celui-ci sait qu'il peut pécher mortellement, commettre le *péché mortel*. Enfin, j'ai indiqué déjà comme le vieux paradoxe de la délivrance par la mort rappelle la croyance chrétienne.

Le rôle dévolu par Jouve à l'amour, l'importance qu'il attribue à l'inconscient et d'une manière générale l'intérêt qu'il porte à toutes les découvertes, à la vérité étonnantes, de cette science

nouvelle ou, pour parler comme lui, de ce monde nouveau, la psychanalyse : autant de façons d'affirmer la présence de Sigmund Freud.

Mais on se tromperait fort, on se fermerait l'œuvre qu'on prétend découvrir, si l'on voyait dans ces influences chrétiennes et freudiennes autre chose qu'un apport. La matière importe moins que la vie. Le poète donne la vie ; il est à l'image d'Elohim. Prenant un peu de boue dans la main, il souffle sur elle et anime tous ses désirs.

L'univers de Jouve est original parce qu'il est une œuvre vivante. Tout y est en germe, tout y est en puissance. Il offre la guerre et la paix. Le héros de Jouve est gouverné par deux instincts contradictoires : le sens de la vie ou sexualité et le sens de la mort (le vouloir détruire la vie). Tel est le nœud du drame. J'ai dit que Jouve le défaisait irrésistiblement. Mais il tient deux dénouements.

L'homme ne demeure point figé entre les deux instincts, immobile et hébété. Il descend de la croix. Ou plutôt il sort du cercle enchanté. Il préfère la lutte. Le voici soumis à tous les périls. Jouve nous représente ces défis, ces vains combats, ces défaites. C'est la première condition de l'homme.

Il en est une autre, où éclate le génie propre de Pierre Jean Jouve. Sur le mode le plus harmonieux, le plus singulier, le plus héroïque et aussi le plus beau, l'homme va concilier les contradictions qui l'habitent. Il va composer avec elles, les animer, les mouvoir à son gré : il s'en rendra maître. « De la culpabilité qui est un mal, sort la civilisation qui est un bien. De la régression qui produit la maladie, jaillissent l'art et l'arborescence mystique... Le péché devient mouvement» (*Histoires Sanglantes*). Longtemps je n'ai vu dans ce triomphe de l'homme qu'une forme nouvelle de la sublimation. Mais qui ne sent que ce compromis insaisissable entre les forces de vie et de mort, que cet équilibre en mouvement, que cette transsubstantiation s'élèvent infiniment au-dessus des plus nobles expériences de Freud ? Qui n'aperçoit que l'univers de Jouve est à une autre échelle : soudain sans commune mesure ? Il n'est que de comprendre cette parabole : « Dieu est vie ; et si la mort doit finalement s'intégrer dans le monde ou dans Dieu, ce ne doit jamais être par le « sens du cadavre » que, chose extraordinaire, l'homme porte en lui dès qu'il naît — comme un pouvoir diabolique engendreur de faute. Mais qui peut dire ? ce pouvoir démoniaque et cette faute sont peut-être les facteurs de l'émancipation de l'homme » (Avant-propos à *Sueur de Sang*). Ou ce proverbe, digne du *Mariage du Ciel et de l'Enfer* : « C'est le désir qui

fait l'essence de l'homme et lui révèle Dieu » (*Histoires Sanglantes*).

Le vrai, chez Jouve, se pare naturellement du merveilleux. Le voici ineffable...

René MICHA.

LE PRIMAT DU « CONNAITRE »

Le problème de la connaissance a toujours été le but premier de la recherche philosophique. Toutes les disciplines scientifiques, tous les genres littéraires, tous les procédés artistiques le supposent résolu et l'impliquent. Mais la philosophie, qui recherche la raison des raisons des choses, ne peut se contenter de ce sous-entendu et a mis de tous temps le cap sur sa direction.

Deux tendances se sont affirmées au cours de son histoire : l'une ontologiste, portée à voir dans la connaissance une adéquation plus ou moins réussie du sujet et de son objet, l'autre, positiviste, admettant la connaissance comme un fait qui exprimerait un rapport plus ou moins bien articulé entre le sujet et son milieu. Mais dans les deux cas, le problème se trouve-t-il vraiment posé comme il devrait l'être ? et dans cette course indéfinie du connaissant au connu et du connu au connaissant, ne faut-il pas voir l'image proposée récemment par un illustre philosophe d'un chat tournant sans fin sur lui-même à la poursuite de sa queue ?

C'est le sentiment qui a inspiré Gaston Berger lorsqu'à la suite du philosophe allemand Hüsserl, il a entrepris de manifester sa position personnelle en deux thèses magistrales : « *Le Cogito dans la philosophie de Hüsserl* (Paris, Aubier), et *Recherches sur les conditions de la connaissance, essai d'une théorétique pure* » (Paris, Presses Universitaires de France). Deux œuvres parfaitement solidaires dont la première, (le mot a été dit à la soutenance) a pu servir de guide à la seconde. Et c'est fort bien ainsi, car s'il est vrai qu'une thèse tout-à-fait originale ne puisse être qu'une autobiographie de la pensée de son auteur, il n'en reste pas moins qu'une filiation existe dans les esprits comme dans les corps, et que pour donner à l'expression de sa pensée propre tout son sens, un philosophe ne peut mieux faire que de prendre conscience de cette filiation et s'en honorer publiquement.

Quel a donc été l'apport de Hüsserl dans l'histoire de la philosophie, et plus particulièrement, dans le problème de la con-

naissance ? Comme la plupart des philosophes allemands habitués moins à déduire qu'à remonter aux sources et approfondir les implications trop sommaires, Hüsserl n'a pu se résigner à installer sa « phénoménologie » dans l'une quelconque des écoles traditionnelles. Il a considéré que le problème de la connaissance était devenu, comme tout le reste, un problème que l'on a « devant soi », et dont chaque élément reste toujours et quoi que l'on ait pu penser, devant « soi ». On peut distinguer la connaissance par images ou par sentiments, expressive de notre vie psycho-physiologique, et la connaissance rationnelle des essences des choses dans leur pureté théorique ou mathématique, sans que jamais soit atteinte la réalité intime du sujet connaissant devant lequel pourtant se déroule sans cesse le film de ces deux qualités. Et les médecins auront beau s'évertuer à rechercher la fibre plus secrète qui recèlera la pensée ou les philosophes à découvrir la formule dernière de nos rapports avec les choses, les uns et les autres resteront encore en face de leurs découvertes sans avoir atteint jamais le juge intime et suprême devant qui, au-dedans d'eux-mêmes, comparaîtront fibre et formule.

Ce fut aussi la grande préoccupation des plus hauts esprits, tels Descartes et Kant. Le premier, mis en présence d'un « je » entièrement dépouillé à la suite du doute méthodique, a pu se croire fondé à s'appuyer sur lui comme sur une réalité enfin sûre, sur laquelle la reconstruction du monde pouvait être tentée avec succès. Le second, moins préoccupé de connaitre les objets que de la façon de les connaître, imagine plutôt une transcendance idéale conditionnant sa connaissance des choses qu'un organe spécial de cette transcendance. Entre Descartes, qui ne peut reconstruire le monde qu'en objectivant le « je » après une courte intuition, et Kant qui ne lui accorde qu'une existence idéale, Hüsserl affirme une position à la fois réaliste et dynamique. Mettant dans le monde tout ce qu'il voit et ce qu'il comprend, images, sensations, sentiments aussi bien qu'essences idéales, il ne laisse en dehors de l'immense parenthèse qu'un « je » à la fois invisible et certain, dont il ne faudra rien dire, sous peine de le faire entrer lui aussi dans la parenthèse mondiale, sinon qu'il existe sans contestation possible parce que c'est pour lui qu'existe la parenthèse du monde total et parce que c'est pour cette parenthèse aussi que lui-même existe. A Kant qui n'a songé qu'à une transcendance idéale, Hüsserl oppose donc une transcendance réelle, mais qui, pour rester elle-même, ne devait pas se prêter à la reconstruction cartésienne demeurée factice, comme la suite l'a prouvé.

Le problème est donc moins celui de la « connaissance » que celui du « connaître ». Cet isolement du « je » sans possibilité

d'analyse, œuvre de Hüsserl, a fourni à Gaston Berger une base sûre pour sa propre explication. Pas de problème de la connaissance, mais une prise de conscience du « connaître ». Qu'est-ce que « connaître » ? En quoi consiste ce fait que tout le monde éprouve ? Nos contacts permanents avec le monde, rendus consistants par l'effort et durables par l'habitude, ont peu à peu érigé un « moi » fait d'alluvions et sans cesse révisable. C'est par ce « moi » mobile, mais plus ou moins circonscrit, que nous avons coutume d'examiner le monde et de le juger, sans prendre garde que ce « moi » particulier est lui-même dans le monde et se trouve subordonné à ses réactions. A la fois juge et partie, le « moi » ne peut vraiment « connaître » au travers de ses préjugés, ne pouvant les apercevoir puisqu'ils le constituent. Et il faut admettre qu'un apport héréditaire singulier est à l'origine de ce « moi » sans cesse accru ou diminué selon les fluctuations de sa destinée. Que peut-on lui demander sinon de s'accepter et d'accepter sa *mission* dans l'ensemble du monde pour ne pas en troubler l'harmonie ? C'est le but poursuivi par toutes les sciences sociales.

Mais la découverte de Hüsserl a donné conscience à Berger de tout un monde nouveau, et c'est le « je » transcendantal qui lui en a fourni le contact. Ici la philosophie commande une affirmation qui paraissait réservée à la croyance. Sans aucun doute possible, un sujet connaissant doit affirmer qu'il existe dans sa suprême intimité une réalité exclusive de toute place dans le monde et conditionnant pourtant toute sa connaissance du monde sans en relever, affirmation métaphysique constamment vérifiable. Fortement ancré sur la découverte hüsserlienne, Berger se garde de renouveler l'erreur cartésienne en faisant entrer cette réalité dans le monde par son analyse, mais il lui suffit d'en savoir l'existence sûre pour avoir le droit d'en examiner les effets et d'en tenir compte. La seule façon de répondre à la question : en quoi consiste « connaître » ? sera donc, tournant en quelque sorte le dos au « je » transcendantal, de se placer délibérément dans le sens de son rayonnement, garantie de son assimilation, sans toutefois lui refuser cette existence propre qui cautionne tout le « connaitre ».

« Aussi ne dirons-nous pas », écrit Berger, « que le sujet « transcendantal s'épuise dans sa fonction de connaissance. Il « est possible qu'il ait comme une « épaisseur » propre. Mais « tout ce que nous pouvons en dire de significatif se rapportera « toujours à son épreuve du monde. »

Qui ne serait ébloui par une telle révélation ? Habitués à faire entrer la connaissance du monde dans le cadre rétréci d'un « moi » mondain hérité ou acquis, nous pouvions nous

contenter d'un monde à sa mesure. Que de discussions passionnées et inutiles entre gens qui ne pouvaient se comprendre faute de critérium ? Et tout-à-coup, par un simple déplacement de la coupure entre le connaissant et le connu, une transfiguration s'opère; les idées préconçues s'effacent, les traditions les plus respectables, lentement forgées par les faits, doivent s'incliner devant une vision plus large qui ne se bornera plus à comparer entre eux les éléments d'un monde fermé, mais devra soumettre ce monde tout entier à une discrimination dominatrice. La voilà, la vraie révolution, auprès de laquelle les autres ne peuvent être que des velléités sans conséquence.

Car il ne suffira pas de se boucher les yeux et les oreilles pour annuler cet élan et s'en tenir aux positions anciennes. Le « je » transcendantal n'est pas comme une divinité lointaine qu'il nous serait loisible d'ignorer; il est plus qu'en nous, il est nous-mêmes et nous ne pouvons rien connaître que par lui, par son « intentionnalité » qui nous a « engagés » avant même que nous ayons posé le problème de son existence et de son autonomie. « Connaître » est toujours en quelque manière comparer en dominant; or que serait une connaissance réduite aux seuls éléments du monde, si le sens total nous en échappait faute de comparaison ?

L'auteur de la thèse appelle « théorétique pure ». la technique toute neuve qu'il s'agit d'instaurer pour donner à notre faculté de connaître ainsi élargie sa pleine efficacité. Il en fait modestement un essai, car il serait vain de prétendre à une réussite complète et définitive, lorsque tant de sophismes et de malentendus invíscérés sont en jeu; il suffira donc, pour l'instant et pour chacun de nous, d'essayer les effets d'une méthode qui doit nous égaler à nous-mêmes en nous permettant de réaliser la plénitude de notre destin. Car, encore que Berger se défende de toute visée pratique, c'est à l'épreuve des faits qu'apparaîtra la valeur de la méthode. Comment imaginer une autre possibilité de vérification ?

S'il fallait esquisser une vue d'ensemble en raccourci, nous dirions que nous devons prendre conscience de cette autonomie du « je » transcendantal en le distinguant radicalement de la totalité du monde, laquelle comprendra non seulement les choses et les essences des choses, mais aussi notre « moi » psychophysiologique et spirituel admis dans sa « situation » et aussi tous les « moi » distincts du nôtre et dépositaires comme nous d'un « je » transcendantal. Ce dernier, qui ne nous est révélé que par son contact avec le monde, arrive à lui chargé d'une intention totale de connaître et ne se réalise que dans la me-

sure où il apporte avec lui l'ordre et la valeur. Mais sa pleine conscience doit l'amener à se détacher de l'influence du monde pour y substituer la sienne dans sa pleine domination, et chacune des victoires de son « action courageuse » sur le « moi » mondain, sera un pas fait par lui vers la sérénité du détachement total. C'est assez dire que tout en visant ce détachement, il ne peut prétendre échapper à l'épreuve de l'expérience.

Or que nous révèle celle-ci ? Un monde dont l'ordre et la valeur paraissaient résulter seulement du parfait équilibre de ses parties. Chacun de nous s'y insérait avec son « moi » psychophysiologique et sa raison, et les meilleurs étaient ceux qui prenaient conscience de cette vocation d'équilibre et cherchaient à la promouvoir par leurs pensées et leurs actes. Mais comment imaginer que cet équilibre, même parfait, pût, s'il était obtenu, combler jamais le vœu intime d'un sujet autonome ? N'est-il pas d'expérience constante que tout dynamisme est tendu vers un statisme supérieur, mais qu'aussi tout statisme obtenu se dessèche et meurt si aucun élan nouveau vers autre chose ne vient le ranimer ?

C'est ici qu'apparaît la grande épreuve pour la connaissance, la mort, qui est comme la défaite du « connaître », la mort qui est la conclusion inévitable de l'équilibre mondial le mieux établi, la mort qui fausse en définitive toute l'ascension du « connaître » lorsqu'il se contente du monde. Or la théorétique « peut affirmer, en vertu de nécessités essentielles, que le sujet « transcendantal n'est pas soumis à la mort parce qu'il est hors « du temps. » Privé de son rayonnement mondain par la rupture mortelle et ne pouvant se résoudre dans le néant, va-t-il prolonger son destin dans un rayonnement supranaturel ou mystique ?

On aperçoit ainsi les rebondissements possibles d'une thèse qui veut rester philosophique et se refuse à sortir du cadre théorique qu'elle s'est assigné, mais dont les suggestions, qu'elle les ait autorisées ou non, ne peuvent manquer d'enrichir les esprits en promouvant la plénitude des activités.

Henri URTIN.

LA POESIE

LE CINQUANTENAIRE DE LA MORT D'ARTHUR RIMBAUD

Fallait-il un cinquantenaire pour rattraper son ombre ? Une date, un anniversaire, pour tirer par la manche le grand adolescent solitaire dont les enjambées franchissent les haies et les mares ? Pour essayer d'attirer sur nous son regard ? Non, Rimbaud n'est pas de ceux qu'on tire de leur boite deux fois par siècle, qu'on époussette et qu'on replace. Il n'a pas cessé de marcher : jamais dans notre direction. Il ne s'est pas occupé de nous. Il se moque de nous et nous méprise. Il nous a quittés une fois pour toutes et ne retournera jamais la tête.

Ceci dit pour éviter tout malentendu, il est bon que le cinquantenaire de sa mort soit l'occasion d'études ou de mises au point nécessaires. Nous ne voyons pas pourquoi Rimbaud ne serait pas, également, l'objet d'un examen objectif : comme un autre qui ne serait pas notre remords. Sans doute, nous ne pouvons être absolument sincères vis à vis de lui que lorsque nous sommes trop seuls pour parler, et c'est pourquoi la tentative de *Poésie* 41 de « faire le point de nos destinées par rapport à Rimbaud » nous avait paru dangereuse.

Il faut avouer cependant que, parmi les premières réponses à son enquête, certaines sont réconfortantes.

Gide : « *Rimbaud ne se laisse, fût-ce par un Claudel, pas commodément tenir en laisse.* » Et, plus loin : « *Puis, en dépit des significations douteuses, qui, dans un sens ou dans l'autre, inviteront à l'exploiter tendancieusement, Rimbaud demeure un maître prestigieux dans l'art d'écrire, un inventeur de formes dont les imitateurs sans nombre n'ont pu tarir la nouveauté. Or, nous savons que les questions de forme sont de la plus haute importance, en art aussi bien que, hélas, en religion. Sur ce terrain nous pouvons être d'accord.*

Où je vous suis moins, cher Seghers, c'est où vous prétendez chercher et peut-être trouver en Rimbaud un centre de ralliement possible de nos désirs, de nos « rêves », de nos pensées. » Et Gide pose la question : « *Mais alors, qu'admirez-vous en lui ? Son œuvre précoce et tout de suite interrompue, ou l'oubli de cette œuvre, et l'existence qui la renie ?* » C'est pour des questions embarrassantes de ce genre que Gide a pu être taxé d'esprit démoniaque.

Cassou : « *... toute célébration d'anniversaire semble para-*

doxale à l'occasion du plus solitaire et du plus injurieux des poètes. »

Loys Masson, enfin, ose proclamer : « *Je ne sais pas qui est Rimbaud. Le cas Rimbaud ne m'a toujours été qu'un boniment de malade. Moi, j'ai senti passer sur ma vie un galion de mots...* ». « *Je ne pense pas cependant que l'on doive parler d'une actualité de Rimbaud. A moins de donner à cette actualité un sens très large, presque infini, et qu'elle veuille justement dire tout ce qui de Rimbaud est absent dans l'époque.* »

De Suisse, nous parviennent des échos que nous ne manquerons pas de saluer. Signalons l'article compréhensif de la *Tribune de Genève*. *Curieux*, sous la plume de Charly Guyot, se demande : « *Rappellera-t-on, en France, à l'occasion de cet anniversaire, l'existence prodigieuse de celui que Verlaine nommait un jour « l'homme aux semelles de vent ? » Célèbrera-t-on la puissance inégalée de son œuvre ?* » Charly Guyot doit être rassuré.

Nous n'attachons pas plus d'importance qu'il ne faut aux célébrations officielles. Il est de fait néanmoins qu'elles ont permis d'entendre la voix de la jeune poésie dont Jean Ballard s'est fait l'interprète en déclarant :

« *Arthur Rimbaud est l'astre troublant de notre poésie qui déchire brusquement la paix d'un monde inconscient de ses contradictions. Il est l'aboutissement extrême de la révolte romantique et, outrant l'attitude sacrilège de certains devanciers, lui ajoute le délire du blasphème et de la perdition. Après son passage, le ciel poétique restera chargé de soufre et de malédictions et nul parmi les jeunes ne pourra plus voir ni sentir comme avant.*

Arthur Rimbaud se dresse donc au seuil de la nouvelle poésie, celle qu'on a dite d'avant-garde parce qu'elle s'est seulement détachée d'un monde immobile. Il lui a communiqué son mal de vivre, son goût d'abîme et cette conception tragique du poète engagé dans sa poésie comme dans une aventure, tenu de la vivre pour en tirer tous les vertiges et ce sens de la liberté qui s'exaspère dans la solitude.

« *Après Rimbaud se discrédite la notion communément admise du poète et s'élargit le fossé entre le public et lui, car il faut cinquante ans à la littérature courante pour domestiquer un esprit qui a passé son temps à mettre le feu à tout ce qui lui semblait mort.* »

L'article de Thierry Maulnier, intitulé *Leçon d'une œuvre et d'un silence*, paru dans le *Figaro Littéraire*, dépasse le ton de la célébration ou du témoignage. Ce texte, presque trop dense,

est un parfait exemple de critique objective. Citons largement: « *L'empressement avec lequel la mémoire de Rimbaud a été honorée et servie, le parti qu'on a tiré de son œuvre et de son nom, contrastent d'étrange façon avec l'isolement dans lequel il s'est tenu avec une persévérance opiniâtre et démoniaque. D'autres poètes ont été tenus à l'écart par le monde : celui-ci a tenu le monde à l'écart.* »

Ainsi Maulnier, comme Cassou, Masson, Ballard, insiste sur la solution rimbaldienne. Ce point capital semble acquis.

« *Mais déjà commence d'apparaître au sein de la virtuosité d'un artiste parfaitement maître de son outil, le langage, une indignation sombre et furieuse contre la docilité même avec laquelle le langage lui répond...* » « *A ce jeu redoutable, Rimbaud consume moins la poésie que la poésie ne le consume. Arrive bientôt le moment où l'écrivain dévastateur n'a plus rien à faire dire, non seulement au langage, mais à la destruction du langage même. Dès lors, il n'a plus rien à faire qu'à se taire, et se tait, en effet, d'un silence aussi inexplicable, aussi inexpliqué que celui des autres poètes, de Nerval, de Racine.* »

Ce rapprochement est-il tout à fait exact ? Rimbaud qui s'est tu à vingt ans, délibérément, et définitivement, reste unique.

« *Il a commencé en plagiaire pour finir en précurseur, et condamné ainsi à une sorte d'imitation ou de redite, confiné dans une espèce d'inutilité ceux qui allaient être le plus empressés à se réclamer de lui.* »

Le jugement de Maulnier nous paraît juste.

Ou bien le geste de Rimbaud fut-il celui d'un Christ à rebours qui disperse le troupeau à coups de pierres et se charge seul de tous les péchés d'un monde nouveau, ou bien fut-il l'expression extrême d'une révolte dont aucune n'approcha ; ou bien, simplement, eut-il peur d'avoir vu — ou bien, encore plus simplement, il constata que, le langage épuisé, il n'était pas apaisé. Toutes les suppositions restent permises. Par une suprême dérision, il a laissé derrière lui la porte ouverte, en jetant la clé. Quoi qu'il en soit, il a fait le plus grand choix du monde et aucun de nous n'a eu, n'a ce courage (ou cette suprême faiblesse).

C'est pourquoi se réclamer de lui est non seulement une absurdité mais encore une hypocrisie. Nous ne pouvons pas faire qu'il n'ait pas été. Si son ombre nous traverse, que ce soit malgré nous. On ne se gare pas sous les ailes de l'Ange noir.

Jean TORTEL.

LES LIVRES

CLAUDE BERNARD, par *P. Mauriac*. Edit. B. Grasset, Paris 1940.

Le petit livre de mon collègue, le doyen Mauriac n'est ni une biographie, ni une pathographie, ni même un essai d'interprétation génétique de l'œuvre immortelle de notre grand Cl. Bernard.

Bravant en quelque sorte le « tabou » qui entoure le nom vénéré, M. P. Mauriac nous confie la genèse de son travail : « Après l'avoir lue et relue (il s'agit de l'œuvre scientifique et philosophique de Cl. Bernard), sans me soucier de l'image qu'on nous donne de lui, j'eus un jour l'audace de le peindre à ma façon. »

Ceux qui connaissent et ont médité tant soit peu les remarquables écrits philosophiques de M. Mauriac, ont deviné qu'il s'agit là d'un examen personnel, très personnel même, d'un savant, qui fut malgré lui, un homme comme nous tous, « tourmenté » (dans son intimité, bien entendu) par des croyances et des impondérables métaphysiques, alors qu'officiellement il n'a jamais cessé d'être le savant parfait qu'il se croyait être ou que l'opinion officielle lui imposait.

Pour le doyen Mauriac, une semblable modalité d'examen de l'homme dont le génie et les découvertes seules peuvent et doivent intéresser, n'est pas : « une attaque, mais un essai de mieux comprendre un homme dont on faisait une manière de Dieu. » A la lumière de cette méthode, il ananlyse, en amalgamant savamment la vie et l'œuvre, les fissures, les contradictions, les faiblesses, les hésitations et même les doutes, qui empêchèrent Cl. Bernard d'être le savant tranquille, serein et peut-être même solidement convaincu de son œuvre.

En débitant ainsi Cl. Bernard homme de science et homme tout court, sur un microtome au pas volontairement déréglé, M. Mauriac nous offre des quartiers bien inégaux de cette immense personnalité de la science française et mondiale à la fois. Rien d'étonnant s'il arrive enfin à cette conclusion finale : « Ce n'est qu'un grand savant, ce n'est qu'un pauvre homme. »

Il n'est pas aisé de fixer très objectivement la valeur du nouvel apport de M. Mauriac. Toutefois, si l'on considère qu'une critique comme la sienne incite à la réflexion ou à une « reconsidération » des opinions et des sentiments que nous gardons à nos grands maîtres, on ne peut pas ne pas féliciter l'auteur

d'avoir eu le courage de formuler publiquement un credo qui n'est pas celui que nous partageons tous.

L. CORNIL.

ANTIPOLITIQUE, par *Daniel Simond* (Roth, Lausanne).

L'écrivain suisse Daniel Simond réunit sous ce titre divers essais écrits entre 1930 et 1940, mais d'égale actualité. L'unité de l'ouvrage n'a rien de systématique, elle est dans le progrès de la pensée de l'auteur, au cours de ces dix années. Une grande idée cependant y domine, qui en justifie le titre général : c'est que l'homme est à la fin dépassé par les instruments qu'il s'est forgés, et qui le rendent l'esclave de techniques d'autant plus abstraites qu'est plus grande leur complexité. « La barbarie apparaît quand l'homme n'est plus maître de ses moyens, quand les instruments qu'il s'est choisis se retournent contre lui et deviennent ses idoles. » Le faux réalisme des techniques (qu'elles soient politiques, économiques ou même esthétiques) caractérise selon Simond, la phase aiguë de cette « maladie de l'absolu » dont Platon est à ses yeux le premier responsable. « Platon a commis la faute de prêter à l'intelligence une essence particulière, distincte par sa nature, séparable de l'homme et capable par là d'atteindre à la *connaissance absolue* ». Ce mirage idéaliste, en séparant la pensée du pensé, a créé en l'homme une contradiction que la connaissance a creusée jusqu'à en faire un abîme. Car l'idée, à l'origine, est un instrument au même titre que l'outil : c'est dès l'instant que, de moyen qu'elle était, elle est promue au rang de fin, que l'homme s'interdit tout accès à sa propre réalité, en exilant de soi la valeur.

D'où la position « antipolitique » de Daniel Simond. Le « Moloch politique » qui exige le sacrifice à son profit de toute autre réalité que la sienne, et d'abord de l'individu, est le type de l'abstraction portée à son comble, et qui, tendant à supprimer la pensée dont elle procède, travaille ainsi à sa propre destruction. Au contraire, l'ordre politique véritable manifeste la présence de l'homme, dont il ne règle certaines activités que pour le mieux libérer. « La politique est une police plus générale », mais l'une et l'autre « deviennent outrecuidantes quand, au nom de la collectivité, de la majorité ou je ne sais quelle chimère, elles montent à l'appartement, viennent voir ce qui se passe chez moi, violant le sanctuaire de l'*homo privatus*. » C'est l'homme qui doit imposer sa mesure à la société, non la société à l'homme : en politique comme ailleurs, l'abstraction est la fausse monnaie de la pensée.

Quel est donc l'aspect politique de l'humanisme que nous propose Simond ? Ce Suisse voit en son pays le gardien « de l'idée oecuménique et du principe de solidarité » qui, sur le plan national comme sur celui des rapports entre nations, sauvegardent la diversité du génie humain. Il lui est aisé d'opposer le fédéralisme de la Confédération au nationalisme moderne, qui « met l'accent sur les différences qui séparent certains groupes d'hommes, les exaspère et les rend irréductibles au nom d'un dieu ou d'une civilisation dont il prétend être le seul fidèle ou le seul dépositaire. » Il y a dans ces lignes un écho du jugement fameux de Valéry sur l'histoire : Daniel Simond n'est pas loin lui non plus de penser que celle-ci est l'une des formes les plus pernicieuses de ce goût de l'abstraction qu'il identifie à la maladie de l'absolu. Toute hégémonie est une abstraction, qui ne mène qu'au déchirement et à la haine. L'unité politique naît au contraire de l'apport fonctionnel de chacun de ses membres : l'Europe de demain sera un concert de nations, ou ne sera pas. « Un nationalisme qui se réclamerait encore d'une mission civilisatrice serait un abus présomptueux. Les seuls biens, les seules valeurs qui méritent que nous les défendions sont des biens communs, des valeurs européennes. » Daniel Simond aboutit ainsi à un patriotisme largement ouvert sur les valeurs universelles, un patriotisme fédéral et dynamique, pour lequel la diversité n'est pas opposition, mais harmonie.

A l'aspect social de cet humanisme, correspond une notion de l'homme que Simond tire de ses maîtres, Ramuz, Gide, Nietzsche, Valéry. L'essentiel en est que l'homme est de ce monde, et de ce monde seul : tout au-delà est un mythe dangereux pour ce « tout de l'homme » que le devoir élémentaire est de préserver d'abord, d'accroître ensuite. « Est humain ce qui est proportionné aux moyens, à la sensibilité de l'homme. Est inhumain ce qui dépasse son appétence, son appréhension, son contrôle. Une rose est plus humaine que les anges. » Simond admire donc chez Valéry cette ironie qui est la pointe d'un esprit toujours en éveil, et prêt à surprendre l'imagination, non pour s'humilier de ses erreurs, mais pour donner à l'analyse cette impitoyable rigueur qui conditionne toute création authentique. Créer une *forme*, tout en se sachant éphémère, c'est, sinon posséder le monde, du moins, en se rendant maître des secrètes ressources de son esprit, introduire dans le temps la seule éternité qui compte, celle d'un acte pur de la pensée. L'ironie est donc avant tout un désespoir actif, une ascèse intellectuelle qui applique exactement l'image au spectacle mouvant qu'elle veut saisir. Par un paradoxe étonnant, cette ironie insatisfaite par

essence, et dont le rôle est de découvrir, et même de créer la discontinuité, c'est elle qui assure la continuité du spectacle, parce qu'elle est l'intelligence elle-même, attentive à ses propres lois.

On retrouverait chez Gide l'équivalent de cette lucidité dans l'ironie que Simond analyse chez Valéry. Mais chez Gide, la lucidité devient sincérité, et revêt un sens moral ; l'ironie devient sentiment et goût de la contradiction, marque d'une pensée profondément chrétienne. Gide cultive la contradiction, car elle est le seul moyen de posséder le monde : « D'où cette disponibilité bilatérale, ou si l'on veut, cette duplicité perpétuelle qui n'est que l'effet de sa sincérité et qui sans cesse invite Gide à poursuivre le contraire de ce qu'il était, de ce qu'il possédait à l'instant. » Cet instinct de la contradiction fait de Gide un précieux moraliste, qui côtoie le démoniaque aussi bien que le religieux, mais, quoi qu'en pense Simond, ne fait que les côtoyer. Le christianisme de Gide est tout symbolique et sans révélation; Simond insiste sur le transfert de la vie éternelle *hic et nunc*, qui en est le fondement : ce qui le mène à des remarques qui, bien qu'entre parenthèses, ont une importance capitale : « Tout ascétisme fondé sur un pari qui, comme celui de Pascal, place sa justification et son enjeu dans un autre monde, n'est plus aujourd'hui qu'un vulgaire marché de dupes. Un minimum de clairvoyance et de probité intellectuelle est désormais exigible de n'importe quel honnête homme. Dorénavant le héros et le saint seront désespérés ou ne seront pas ».

Le réalisme de Daniel Simond se ramène donc à deux propositions essentielles : l'homme a sa mesure en lui-même, et il est la mesure de son univers. Autrement dit, il ne reçoit pas sa vérité, mais la crée : toute action véritable est poésie, entendons par là liberté dans les limites des conditions de la vie humaine. L'absolu n'est pas poétique, puisqu'il échappe au devenir. Aussi toute métaphysique est-elle dangereuse, de par sa transcendance même (et la plus dangereuse, parce que la plus répandue, est la métaphysique du nombre). « Une pensée est *bête* dans la mesure où elle est générale : une pensée générale est intelligente dans la mesure où elle a conscience de sa propre bêtise. » Ironie et sincérité sur soi (c'est tout un) sont donc les grandes vertus de tout homme digne de ce nom.

Une telle défiance à l'égard des mythes ne surprend pas, étant donné les maîtres de Simond, et les exemples monstrueux qu'il invoque. Mais les qualités individuelles qu'il préconise suffisent-elles à créer les conditions d'un retour à la santé parmi les peuples ? Si une civilisation finit par des mythes autophages,

ne commence-t-elle pas par des mythes féconds ? Et l'homme en devenir n'est-il pas le premier des mythes ? On voit mal comment la seule lucidité intellectuelle, la volonté de ne pas être dupe, réussirait à faire naître ces derniers. Peut-être une certaine capacité d'illusion est-elle inséparable de toute invention humaine, et l'intuition n'est-elle qu'une puissance d'illusion plus développée. Car le passage de l'inconnu au connu, du mystère à l'unité, exige mainte préfiguration audacieuse, maint dédoublement, maint drame d'autant plus réel qu'il est plus obscur : si l'homme ne croit pas à ses ombres, toute sa lucidité ne pourra rien contre la totalité formidable qui s'oppose à lui. Toute synthèse suffisamment vaste doit en quelque manière précéder l'analyse, et donner à l'homme son élan dans le futur. En réalité, les mythes modernes manquent de substance, leur contrainte est tout extérieure, l'homme a disparu en tant que protagoniste du drame : l'anarchie gagne partout, parce que l'autorité, de plus en plus inhumaine, ne s'exerce sur rien, que des automatismes de plus en plus passifs. Il faut créer les conditions d'un monde auquel *les hommes* s'intéressent de nouveau : non pas un monde du bonheur, ou de la liberté individuelle, ou de l'effort collectif — ce ne sont là qu'abstractions — mais de la foi. Le mythe nouveau surgira peut-être de l'excès de souffrance, hélas ! trop réelle et seule réelle, dont le monde pâtit aujourd'hui : qui nous dit que le christianisme ne retrouvera pas son antique mission civilisatrice, que ses prêtres et ses foules avaient oubliée ? Ne doit-il pas sa force révolutionnaire au fait que jamais l'homme n'y est absent de son propre drame, dont il possède un témoin et une figure irrécusables en la personne du Christ, en laquelle s'accomplit non le transfert *hic et nunc* et l'évanouissement de l'éternel dans le temporel, mais l'unité du temporel et de l'éternel dans un acte unique de contemplation divine et d'engagement humain ? Un christianisme tout symbolique est un mythe vu du dehors, qui n'a pas plus de sens religieux qu'aujourd'hui le mythe d'Icare ou celui de Prométhée. Le mot « mythe » est lui-même une tromperie esthétique : vu du dedans, ce n'est plus mythe, mais foi, c'est-à-dire participation à une certaine transcendance. Ce n'est donc pas le seul rapport de l'individu à soi-même qui est en jeu, mais aussi et surtout ce sens de la communauté humaine dont le collectivisme des sociétés modernes n'est qu'une affreuse caricature. Rendre l'homme à sa condition d'homme, c'est retrouver ce sens perdu dont le livre de Daniel Simond, quoique plein d'intelligence et de générosité, avive en nous la nostalgie, peut-être parce qu'il n'en parle pas.

Pierre EMMANUEL.

CORNEILLE ET RACINE, par *André Rousseaux* (Editions de la Librairie de l'Université. Fribourg 1941).

D'où vient qu'on ne soit pas très las des commentaires dont chaque grande œuvre est le prétexte ? Et que, malgré l'abondance des études, on ait encore du goût pour ces travaux de la critique ? Selon les cas c'est l'œuvre qui attire, ou l'exégèse ; et parfois l'une et l'autre. A moins qu'il ne compose un pamphlet, chacun choisit pour l'expliquer l'œuvre dont il se sent le plus proche ou sur laquelle il lui paraît avoir des vues neuves; il s'expose alors d'un cœur léger à un double péril, soit que l'œuvre choisie ne serve plus que de lointain support à ses effusions intimes (ainsi Shakespeare pour Suarès), soit qu'il en vienne à reconstruire toute l'œuvre en fonction d'une idée particulière, raccordant alors à cette unique allée ou à ce carrefour en étoile (ainsi Giraudoux pour les « Cinq tentations de La Fontaine ») tous les chemins déroulés par l'auteur sous les pas de ses créatures. De toute manière, par les préférences et les affinités que toute « élection » révèle chez le critique, le choix offre autant d'intérêt que son objet même ou les travaux qui le légitiment, et si nous lisons les études consacrées à Corneille par Péguy, Brasillach ou Schlumberger, celles de Giraudoux, Mauriac ou Maulnier sur Racine, c'est par curiosité pour les commentateurs autant que par affection pour les textes commentés. Dire « le Racine de Mauriac », c'est marquer non seulement l'annexion, mais la forme originale donnée au modèle par les doigts du sculpteur.

Le livre d'André Rousseaux échappe de justesse au second des périls. Du moins, par ses sous-titres, sommes-nous avertis en toute honnêteté. Les deux études s'intitulent : « *Corneille ou le mensonge héroïque* » et « *Les Vérités de Jean Racine* ». Ainsi, alors que le titre général invitait à n'attendre, une fois de plus, qu'un parallèle du genre Péguy, l'auteur nous offre en fait deux conceptions parfaitement personnelles de ses grands sujets. Le parallèle n'est pas absent ; il est normal qu'on s'y exerce encore, le temps des dissertations fût-il passé : il serait même enfantin de s'y soustraire. Le moins qu'on puisse alors demander au critique est qu'il n'abuse pas des « fausses fenêtres pour la symétrie ». Rousseaux ne mériterait pas ce reproche ; s'il cède à la tentation des oppositions balancées, s'il s'abandonne avec une plaisir très conscient à l'appel d'air des courants parallèles, c'est que le thème Racine déborde par anticipation sur le thème Corneille, tout comme on voit, dans la *Note conjointe*, Descartes envahir le domaine de Bergson et s'approprier, en

plein accord avec Péguy, la plus grande portion du terrain placé sous les couleurs du second philosophe. Rousseaux aime trop Péguy pour ne voir ici qu'un reproche ; aussi bien ne pousse-t-il pas ses comparaisons à l'excès. Il reste qu'en outre on se laisse entraîner volontiers : l'œuvre de Corneille expliquée par le climat de charité où baignent ses personnages (« le mensonge héroïque ou, si l'on veut, le jeu que l'homme joue par vertu, par noblesse et générosité »), l'œuvre de Racine considérée par opposition sur le seul plan de la vérité, d'un côté le relatif, de l'autre l'absolu, le parallèle entre *Polyeucte*, tragédie conquérante, et *Phèdre*, tragédie théologienne, voilà toute une suite d'affirmations que l'on accepte sans dispute, en raison même de l'air d'assurance avec lequel on nous les propose. Telle est peut-être la qualité la plus immédiatement sensible de cet ouvrage, l'intrépidité de la démarche, une allure délibérée qui ne manque pas de style et qui séduit assez pour convaincre.

Mais ce n'est pas toute séduction. Une fois dissipées les brillantes fumées et rangés les instruments du jongleur, plusieurs vérités se révèlent. Nous avons indiqué déjà la conception du mensonge héroïque ; André Rousseaux l'illustre par l'exemple de l' « autre » Espagnol, Don Quichotte, qui se bat lui aussi pour des illusions et des mensonges valeureux. Toutefois, ce domaine de l'amour où Don Quichotte évolue avec la fougue des âmes simples, Corneille ne s'y aventure pas. Devant ce mystère, Rousseaux a raison, pas de soumission plus parfaite que la sienne.

Dans toute l'étude consacrée à Racine, Corneille n'intervient pas. Est-ce parce que Racine a eu beaucoup plus d'importance pour Corneille, en dépit de la chronologie, que Corneille pour Racine ? Ou parce qu'on y voit placer Racine sous le signe de la solitude ? Le plus profond secret des créatures raciniennes, selon Rousseaux, se trouverait en effet dans leur existence de frères ennemis, dans ces « solitudes parallèles où les hommes conduisent leurs vies », qui font que les duos amoureux même sont « deux monologues qui s'ignorent mutuellement ». On aimerait citer en abondance. Ceci du moins : « Le véritable amour romprait la solitude terrestre et ferait rentrer la créature dans la communauté universelle. Mais, par le Désir, la solitude se referme sur sa proie... » Rousseaux, après avoir montré Racine partagé entre Port-Royal et Louis XIV, décrit excellemment le passage inverse de son théâtre profane à son théâtre sacré : il y a désormais séparation entre le crime et la vertu jusqu'alors mêlés, ce que l'auteur appelle le partage du Bien et du Mal ; et surtout, il y a désormais un

dialogue, le seul dialogue possible après la « solitude sans Dieu de Phèdre » : le dialogue avec Dieu. La dernière « vérité » de Racine l'incline alors vers le souvenir de Port-Royal, où lui fut révélée la première ; nul détour dans cette apparente conversion, mais un simple retour. Rousseaux tient beaucoup à montrer que Racine continue sa ligne essentielle, que l'amour reste l'unique objet des fruits de son esprit et des mouvements de son cœur : « Ce qui change, c'est la nature de l'amour, d'où les deux états de la poésie racinienne reçoivent leur vibration propre. »

Cet ouvrage, que l'auteur a dédié, non sans quelque nostalgie peut-être, à ses amis parisiens, a été édité à Fribourg ; on a plaisir à voir dans ce fait une preuve nouvelle de l'amitié témoignée par la Suisse aux plus honnêtes valeurs de notre pays.

Jean LAMBERT.

LE FIL D'ARIANE, par *F. de Miomandre* (Les Grands Contemporains, Edouard Aubanel éditeur).

Le livre développe et relie d'un fil ténu trois « oniriques » — disons, pour parler français, trois songes — dont le premier défaut pour l'agrément du lecteur, est de se ressembler trop entre eux, moins encore par la manière dont ils sont écrits que par le rappel trop précis d'une sorte d'argument poétique qui ôte à ces rêveries une part de leur charme en compromettant leur gratuité. Ce thème, c'est la poursuite, à travers les épreuves, les faux-semblants, les illusions et les embûches symboliques du songe, d'une pureté — Ariane, Iris ou Emmanuèle — que l'âme obscurcie, négligente ou égarée, n'atteint que pour la perdre à la même seconde et en savourer mieux l'irrémédiable nostalgie. L'aventureux amant d'Ariane, le capitaine Jove fuyant pour une féerique « bordée » la platitude d'un album de famille, le dolent Chamœrops sont trois héros lancés, sur le mode fantaisiste, à la quête du Paradis perdu. Seulement, si chacune de ces histoires comporte ses ornements ingénieux et ses grâces de style, l'intérêt ne s'en émousse pas moins de la première à la dernière. D'autant que l'enchaînement des images qui en composent la trame, toute cette suite de métamorphoses, de changements à vue, de rêves emboités les uns dans les autres qui en forment les péripéties, apparaissent à la longue, ainsi que dans les « machines » de l'opéra à l'italienne, comme trop habilement truqués et relèvent d'un parti-pris de fantaisie plus que d'une fantaisie véritable. Le nom d'André Breton et celui d'Eluard, inscrits en

dédicace, nous forcent à nous souvenir que la littérature « onirique » fut précisément de mode il y a quelques vingt ans. Mais la mode est passée et au surplus, le rappel est ici assez inopportun. Car nous sommes avec Miomandre tout à l'opposé des expériences étranges ou même des imageries purement verbales auxquelles nous avaient accoutumés les surréalistes. On songerait bien plutôt en lisant ces apologues, à la féerie logique et raisonnable de Perrault cu à certains divertissements en honneur dans notre littérature mondaine. Et ce sont bien là des jeux d'homme du monde. L'écriture du moins en est aimable, la langue riche et soignée et je me suis arrêté, en lisant, à la beauté de plus d'une image.

Barthélemy A. TALADOIRE.

LES SECRETS DE LA MATURITÉ, extrait du Journal d'Angermann, par *Hans Carossa*, traduit de l'allemand par D. Decourdemanche. (Stock, Editeur.)

Non moins chargé de poésie et de sens du mystère que *Le Docteur Gion* qui avait révélé au public français le nom et le talent de Hans Carossa, se présente à nous son dernier roman *Les Secrets de la Maturité*. Ce livre baigne dans une atmosphère de clair-obscur pleine d'étrangeté car l'art de Carossa est un art de transfiguration. D'un petit village bavarois au bord d'un grand fleuve qui sépare les deux pays de même langue qu'un coup audacieux de politique doit réunir, il fait un lieu féerique où Cordula charme les enfants par ses découpages coloriés et ses contes. Les événements politiques eux-mêmes sont enveloppés d'une sorte d'aura qui leur ôte leur dure réalité. Hans Carossa rallié au nouveau régime est resté fidèle à son village, à la petite maison ancestrale dont il ne s'éloigne guère afin de protéger son « royaume de l'âme » contre les assauts de la réalité. Trois femmes, ou plutôt trois symboles, dominent ce livre qui tient plus du poème que du roman et qui nous est présenté par l'auteur comme un extrait du *Journal d'Angermann* : Cordula, l'épouse malade et vieillissante qui s'efface comme l'ombre d'un beau jour pour laisser son mari libre de faire sourdre la vie d'une chair virginale comme il fait jaillir l'eau de sa baguette de sourcier ; Barbara et Sibylle, les deux amies, grandes, fortes et pures comme des Walkyries et qui vivent dans la maison de la forêt dans l'amitié des bêtes, des plantes et des minéraux, ces forces élémentaires au sein desquelles elles se replongent chaque jour. Livre magique où le réel transfiguré devient acceptable pour le lecteur; monde pro-

blématique des âmes habité par des forces contradictoires où les démons menacent perpétuellement les conquêtes de la « contemplation patiente ». Les secrets de la maturité, c'est donc de faire sa part à la déraison pour sauver « l'harmonie » de la personnalité. « L'homme qu'atteint déjà le souffle de la vieillesse n'a pas une tâche aisée ; il songe davantage aux unions qu'aux séparations. Il reconnaît toute sa dette envers ses démons, et il ne les chasse pas de sa table ; mais il veut dépasser leur sphère et parvenir à l'air libre du divin. »

Nous avouons que ce mysticisme qui, nous dit le traducteur dans son pénétrant avertissement, rejoint, à travers Novalis, les mystiques du moyen-âge, nous semble difficilement conciliable avec la réalité allemande contemporaine à moins qu'il ne soit le zaïmph voilant son visage implacable.

Claire CHARLES GÉNIAUX.

HYACINTHE, par *Henri Bosco* (Editions de la N.R.F.)

On connaît le cas de ces auteurs qui refont leur vie durant le même ouvrage. Un mot célèbre prétend même que tout écrivain ne cesse pas de refaire son premier livre. De fait on en voit qui s'imitent eux-mêmes, soit par un certain penchant à l'industrie, soit par manque d'imagination créatrice.

Ce n'est pas le cas d'Henri Bosco. Et pourtant, je dirais volontiers que, depuis plusieurs années, il refait le même livre. Mais je l'entends tout autrement. Chez lui c'est la marque d'un progrès constant, d'une volonté d'approfondissement, le signe d'un créateur qui, sûr de ses dons et de ses moyens, en joue avec une maîtrise de plus en plus vigoureuse. Il n'y a plus qu'un sujet pour Bosco, c'est l'âme ; et plus qu'un but, en trouver le secret. Si l'on veut encore, il est comme un explorateur qui s'est assigné une zone du globe, qui recommence dix fois la même exploration, mais pousse chaque fois plus avant, plus profond, remonte plus loin le fleuve inconnu, pénètre la forêt vierge, s'enfonce dans un milieu sans cesse plus déroutant, d'où peut-être, un jour, il ne reviendra pas.

Du *Sanglier* au *Trestoulas*, et de l'*Ane Culotte* à *Hyacinthe*, ceux qui suivent le progrès de Bosco y ont discerné ce qu'on pourrait appeler, sans abus de langage, un mouvement d'ascèse. Le goût des atmosphères mystérieuses y fait place peu à peu à une enquête mystique, un certain emploi des procédés du roman policier appliqués à des intrigues magiques le cède à la recherche poignante des voies spirituelles qui mènent aux secrets de

notre être, mais sans rien y perdre des accents, du style et même du pittoresque qui ont toujours fait la saveur provençale des livres de Bosco.

Ainsi *Hyacinthe* est moins une suite de l'*Ane culotte* que son essence plus raffinée. On l'attendait. L'étrange et presque invisible personnage qui donne son titre à ce livre-ci, nous l'avions d'ailleurs connu dans celui-là. Mais *Hyacinthe* va plus loin. Au thème du paradis terrestre se substitue celui du paradis perdu. Le fil conducteur du récit n'est plus la recherche d'un royaume temporel, mais des suprêmes réalités spirituelles : c'est à la fois l'histoire d'une âme qui se cherche et de la recherche de l'Ame.

On conçoit aisément qu'un tel livre ne se peut réduire à l'anecdote, aux péripéties, qu'on n'en puisse en quelques lignes raconter le « sujet ». Je n'hésite même pas à dire qu'il est un peu alourdi par trop d'intentions symboliques qui empêchent parfois de discerner les véritables fins de l'auteur, et par certains restes de cette technique policière qui faisait merveille dans le *Sanglier*, mais qui n'est plus ici tout à fait à sa place. Il n'empêche, si les « aventures » ne sont pas dans la succession des événements mais dans les mouvements d'un esprit, que *Hyacinthe* est d'une lecture passionnante.

Alors même qu'un lecteur peu porté vers ce genre de drame mental se perdrait dans son dédale symbolique et mystique et qu'il n'y verrait plus clair, quand même l'esprit et la ligne générale du livre lui échapperaient, il ne pourrait pas demeurer insensible aux moments successifs qui composent sa durée, aux thèmes qui l'animent.

J'écris ces lignes longtemps après avoir lu *Hyacinthe* et sans avoir le livre sous les yeux. Et, ce faisant, je m'aperçois que je reste habité par ces thèmes : la lampe, les marais, la fièvre, la solitude, la neige, le chien, les bohémiens, et plus d'un encore. C'est le signe d'une œuvre qui vous atteint dans vos profondeurs. Et je sens bien que la modulation de chacun de ces thèmes est un chef-d'œuvre en soi. La barque de fantômes qui circule sur les marais la nuit, la lampe mystérieuse qui s'allume chaque soir à la fenêtre d'une femme inconnue, la cérémonie magique que les Gitans célèbrent dans leur cirque sur la neige, ce sont autant de pages d'anthologie, inoubliables. Quant au drame d'une solitude, d'une réclusion volontaire, on en a rarement tenu un journal plus pathétique.

Moi-même, je l'avoue, je ne sais pas encore bien où va Bosco, où il me mène. Il a commencé de franchir les frontières de l'inaccessible, comme l'Ulysse de Dante, et comme lui peut-être

il ne reviendra plus. Et nous ? Je ne sais. Peu importe. Mais je suis sûr que *Hyacinthe* est un de ces livres qui ne passeront pas et que son rayonnement (son rougeoiement, plutôt) ne cessera pas de s'élargir, doucement, longtemps, mais constamment. Il serait inconcevable qu'entre la pureté vaporeuse du *Grand Meaulnes* et l'exaltation panique de Giono, on ne vît pas bientôt le Bosco de *Hyacinthe* régner sans partage sur son domaine de lumineux mystère et de religieux naturisme.

Gabriel AUDISIO.

HAUTE SOLITUDE, par *Léon-Paul Fargue* (Ed. Emile-Paul).

« *Je n'aime pas l'intelligence pure, pepsine qui se digère elle-même. J'aime l'intelligence qui colle au substantiel, aux contours du travail, aux secrets de l'amour. J'aime l'intelligence qui fait effervescence avec les choses. J'aime l'intelligence qui mange de la viande* »... écrivait jadis Fargue. Ainsi disant, l'auteur de *Vulturne* ne pouvait mieux définir sa propre poésie — une poésie qui traduit avant tout l'expérience du concret, qui en exprime naturellement tous les sucs, toutes les apparences, toutes les possibilités, toutes les relations, jusqu'à atteindre sans peine ce point magnétique où les objets du monde, soudain libérés de toute leur charge de sens, entrent dans ce jeu magnifique qui est proprement le jeu poétique : tout y fait effervescence avec tout, chaque élément du cosmos cherche et trouve son semblable, se mêle, se confronte, s'identifie dans un bref éclair à la faveur duquel il se connaît et nous livre par là un aspect nouveau de sa réalité, joue à se perdre et ne fait que se mieux trouver, risque la métamorphose et l'esquive cependant (comme dans la toile de Bosche où le bûcheron hurle parce que ses jambes, déjà jusqu'aux cuisses, sont devenues racines. Bien lui en prend de protester : il gardera ses fesses d'homme, et aussi un tronc, des bras, une tête. Ses jambes de racine ne feront que mieux le déformer en tant que bûcheron).

En effet, dans ce jeu inquiétant, un peu démoniaque, dont Fargue est le maître souverain, malgré les sollicitations constantes du rêve, la réalité ne cesse de demeurer la réalité, fidèle à tous ses attributs concrets, à ses formes, à ses odeurs, à ses bruits, à son irremplaçable goût de vie. Le rêve s'enfle parfois démesurément certes, il entraîne alors le monde, ses campagnes et ses villes, ses maisons, ses hommes, ses amours, ses peines jusqu'à ces hauteurs vertigineuses, jusqu'à ces « espaces » où le poète, las de la terre, épuisé de mener le jeu épuisant (concilier

la terre avec le ciel) est bien tenté de tout laisser choir, de ne plus assumer la charge du Monde et de l'escamoter pour toujours — détruit, disscut, évaporé à jamais dans sa vision intérieure. La terre est trop exigeante !

Mais la tentation ne dure qu'un instant : à travers le jeu des images à la fois cocasses, profondes et inattendues, la phosphorescence d'un vocabulaire dont la richesse et la variété sont inépuisables, au bout de la course ces analogies, ces réminiscences et ces évocations qui se bousculent à un rythme de cataracte, l'objet s'impose, plein de vie, de chaleur, de santé : le réveille-matin, l'armoire à glace, la crémière du coin, les amoureux du sixième, telle rue ou telle boutique de Paris, toutes choses que Fargue sait admirablement, toutes choses dont sa vision poétique ne saurait compromettre l'existence, mais dont elle dessine d'un trait nouveau les contours inoubliables. Poésie qui libère, qui dénoue, qui définit, parce qu'elle va droit au centre des choses, au cœur de leur mystère et de leur drame. Le poète devient le bon tireur qui fait mouche à chaque coup. Il reste fidèle à son rôle qui est de *nommer les choses.*

On retrouve dans *Haute Solitude* cette matière poétique dont Fargue est le bon artisan. Le livre s'ouvre par une extraordinaire *Visitation préhistorique*, de ce style barroque, somptueux et précieux qui a peut-être le plus frappé ses admirateurs : « *Longs comme des balustrades et gracieux comme des viaducs, ces insectes assoiffés se détachaient soudain d'une escadrille, atterrissaient, vidaient un étang d'un seul trait et s'envolaient dans un bruit de cirque ambulant. Des punaises à sonnettes pissaient de l'encre sur les algues. Le moindre vent faisait fuir ces attroupements d'arbres dont les débris s'éparpillaient comme un pollen sur des villes de polypodes et des forteresses de lichen. Les torrents travaillaient aux houilles futures...* »

A ces pages d'une verve apocalyptique j'avoue préférer cependant *Marcher*, *Accoudé* ou *Au matin.* On retrouve dans ces monologues plus intimes, d'un style moins décoratif, cette admirable couleur des vieux murs de Paris à l'automne, cette odeur amère et un peu triste de cigare refroidi, ou ces accords cassés de piano lointain qui donnaient tout leur charme aux premiers livres de Fargue : confidences, souvenirs, retours sur le passé d'un homme qui possède une somme étonnante d'expérience humaine et qui ne peut, semble-t-il, toucher au plus mince sujet sans faire bouger aussitôt toute une chaîne d'associations et d'évocations. Ce pouvoir, ce redoutable et merveilleux pouvoir, de donner le branle au grand jeu cosmique, qui est celui de tout poète digne de ce nom et que Fargue possède à son

plus haut point, il en éprouve parfois comme une appréhension, comme un effroi, l'inquiétude de celui qui sait que le jeu engage, que ne s'y dérobe plus celui qui y est engagé, mais qu'aussi n'y gagne pas qui veut. *Haute Solitude* porte souvent trace de ce vertige et de cette angoisse : « *J'ai commencé jeune cette vie de pierre foulée, cet interminable monologue le long des chemins de halage. J'ai enfilé ces boulevards, j'ai frôlé en série ces portes ouvertes. Souvent, des filles glacées, aux bouches béates comme des fruits, apparaissaient sur les seuils en sautillant, pareilles aux coucous des pendules, blêmes et roses comme les dragées de plâtre des baptêmes des pauvres. Alors déjà, je cherchais ce que je n'ai pas trouvé. Cette découverte doit-elle se faire dans l'espace ou dans le temps ? Quand tombera de l'Inconnu l'avertissement ? Quelle porte s'ouvrira dans le flanc d'une mêlée de maisons ? Quelle voix appellera soudain ? Oui, quelle voix, pour que je me retrouve ?* »

Haute Solitude ne contient peut-être pas de ces pages exceptionnelles par leur puissance incantatoire, comparables à celles de *Vulturne* ou de *Espaces*. Ces textes d'inspiration très diverse, à mi-chemin entre le journalisme et la poésie pure, l'anecdote et l'épanchement lyrique, n'ajoutent rien peut-être à l'œuvre de Léon-Paul Fargue — mais ils résument et confrontent toutes les richesses d'un clavier qui semble parfois, pour nous déconcerter et nous ravir, unir en lui les notes apparemment les plus opposées de la tradition poétique française : de Rabelais à Jules Laforgue, de Villon à Lautréamont.

René BERTELÉ.

REVUE DES REVUES

Les sommaires de *Suisse Contemporaine* sont d'une haute tenue. Tous les articles du numéro de septembre seraient à citer et à commenter. Il s'ouvre par un hommage à Parcelse sous la forme d'un extrait du *Livre Paramirum*. Paracelse dit notamment : « Il est possible que nous soyons malades par un accident, et il est possible que nous recouvrions la santé par un accident. Ce dans quoi nous sommes malades, c'est ce dans quoi même nous serons guéris. » Il dit aussi : « Et, de ce qu'il doit tirer la médecine de la terre, il faut que le médecin soit la terre lui-même, et non pas l'homme. »

Une nouvelle sobre d'Alice Curchod rappelle à la fois Ramuz et Dabit.

Confluences. Cette nouvelle revue, que nous saluons confraternellement et à qui nous souhaitons longue vie, offre un mélange qui n'est peut-être qu'une juxtaposition — de jeunesse vivante et combative et de sérieux un peu compassé, presque prudent. Nous ne pouvons encore définir son orientation poétique, qui hésite assez curieusement entre Maurras et Aragon. Ce n'est pas l'article bourré de vérités premières, de Kléber Haedens, qui nous renseignera.

De précieuses lettres de Rilke dans le N° 3.

Le N° 14 de *Fontaine* gravitait autour de deux astres : Lorca et Kierkegaard : du méditerranéen, quelques extraits du *Romancero Gitan*, dans la traduction de Félix Gattegno et, du danois, un texte, intitulé *Une Eventualité*, qui est tout simplement une des plus belles choses qu'il nous ait été donné de lire. A côté, un poème de Jouve et des vers très purs, assez valéryens de Louis Emié. Mais d'où provenait l'allure un peu « anthologique », du numéro ?

Dans le N° 15, *La Tête aux Oiseaux* de José Bergamin, « *Un labyrinthe n'est pas un désordre. C'est tout le contraire. Il est facile de faire de soi un embrouillamini, mais il n'est pas facile de devenir labyrinthe.* » La nouvelle de Marc Bernard est de premier ordre. Audisio, en retraçant la naissance du *Dee Why*, tente, à son tour, d'écrire la genèse d'un poème. Entreprise passionnante, mais que de résistances à vaincre, y compris celle du poème.

Poésie 41 rassemble, avec un louable souci d'éclectisme, les valeurs poétiques du moment. Elle établit des contacts et fait œuvre de synthèse. La poésie y est photographiée sous tous les angles. Seghers a fait mieux encore en donnant à sa revue un caractère amical qui la distingue entre toutes.

Dans le N° 4 les *Trois Cantos* de Pierre Emmanuel remontent, en quelques vers, jusqu'à la Source. Joë Bousquet écrit à la revue au sujet d'une définition de la poésie. Nous tenons à souligner ce texte lucide.

Le N° 5 nous apporte, avec une photo d'Apollinaire tourlourou qui est bien réjouissante, des poèmes de Roger Lannes, de Jean Amrouche et quelques uns d'Eric de Hauleville, mort récemment des suites de l'exode de Mai. Il est allé rejoindre son ami Odilon-Jean Perier. Ces deux visages resteront très purs dans nos mémoires. Signalons aussi dans ce N° des let-

tres de Lorca et enfin — surtout — les poèmes de John Donne traduits par Léon-Gabriel Gros.

Le Bulletin des Etudes Portugaises et de l'Institut Français au Portugal (Juin 1941) contient de nombreuses études intéressantes, notamment celle de Myron Malkiel-Jirmounsky sur le romantisme des Primitifs portugais, accompagnée d'admirables reproductions du Maître de Sardoal et de Caldas da Rainha.

La Revue Française, cahiers de la *Table Ronde*, se présente comme une revue de « jeunes d'esprit et non de professionnels de la jeunesse » et se réclame à la fois de Fournier, Giraudoux, Péguy, Patrice de la Tour du Pin et Bergson. O Jeunesse impatiente.... Nous aimons ce besoin de mordre à tous les horizons. Elle annonce des numéros spéciaux sur Lautréamont, Gide, Jarry. Attendons.

Nous lisons toujours avec plaisir *Marsyas* qui maintient les traditions de la poésie occitane. Cinquante sonnets de Michel-Ange traduits par André Prudhommeaux, font du numéro de juin un monument poétique. Un peu raide, peut-être, mais il y a le mystère qui souffle derrière les colonnades solennelles. Pourquoi ne cite-t-on pas plus souvent les *Papiers* de Charles Rafel ?

La Nouvelle Revue Française a publié dans son numéro de Juillet des poèmes de Guillevic. La poésie de Guillevic, rauque et pur et dompteur de monstres, est une des voix authentiques de notre génération.

J. T.

LE THEATRE

ASSASSINAT D'HAMLET

Le public a fait preuve d'intelligence en renversant les conventions selon lesquelles une mauvaise pièce fait salle comble, et une bonne pièce salle vide ; on s'est réjoui qu'un pareil spectacle se déroulât sous des regards assez rares. Le mot de Mme de Sévigné, que le succès ne prouve rien, ni pour, ni contre, reçut une fois de plus une confirmation évidente à cette représentation d'*Hamlet* où le public peu nombreux fit à un mauvais texte, à de vilains décors, à des acteurs presque tous médiocres, un accueil plus qu'honorable. Vraiment, le public semblait satisfait. C'est qu'il n'y avait rien là qui pût le surprendre, puisque le moins poète des spectateurs avait le délicat plaisir de prévoir la rime à venir. *Hamlet* était en vers,

et très classiques. Devant l'abondance des mots « ombre » et « sombre », on était tenté d'attribuer la traduction au fils de Hugo; certains commirent cette erreur: c'était lui faire injure, car sa propre traduction, en prose, est excellente, et celle qu'on nous offrait réalisait cette merveille de faire songer beaucoup moins à Shakespeare qu'à Rostand. La salle du Gymnase est décidément hantée par de méchantes ombres.

La meilleure critique de ce spectacle était faite, au second acte, par le comédien déclamant devant Hamlet avec des accents outrés et des gestes bouffons ; et, au troisième acte, par Hamlet lui-même donnant aux comédiens de fort bons conseils de modération. Mais si l'usurpateur se trahit devant la reconstitution de son propre crime et se reconnaît dans le personnage de l'assassin Lucianus, Hamlet, le malheureux Hamlet du Gymnase ne sentait pas que la risible déclamation du comédien était toute voisine de la sienne, et à peine plus grotesque. La scène du fantôme (encore, celui-là, une fameuse contre-basse), celle du cimetière, faisaient frémir pour de tout autres motifs que la terreur suscitée par un si lugubre spectacle.

Pour être juste, indiquons deux bonnes scènes : le monologue, toujours en vers, plus que jamais, bien dit par Roger Gaillard ; et l'entrevue d'Hamlet et de la reine après la reconstitution du crime par les comédiens; disons même que cette scène fut excellente, jusqu'au moment où le triste fantôme, par son apparition burlesque et pas tragique le moins du monde, vint tout mettre par terre à nouveau. Mais on ne nous enlèvera pas de l'idée que Jacqueline Morane, qui faisait de son mieux dans le personnage de la reine, mais qui eût été encore mieux à sa place ailleurs, a été tuée bien moins par le poison que par le texte qu'à toutes fins utiles on lui a fait ingurgiter.

Nous y revenons. Un texte convenable eût fait oublier les lamentables décors, nous eût même sans doute persuadés que les eaux du Sund venaient battre à ses pieds la terrasse du palais; ainsi, dans un concert, la musique ne tarde pas à rendre l'auditeur insensible aux défauts perçus par ses yeux, la perruque jaune du violoniste, les grâces cliquetantes du chef d'orchestre, l'accoutrement de la joueuse de harpe ; ainsi, dans *Richard III* à l'Atelier, il suffisait à un bourgeois de Londres de quelques paroles (« Les oiseaux s'en vont, les feuilles tombent.... ») pour évoquer magnifiquement l'automne de l'Angleterre. Or, la médiocrité du texte, l'autre soir, était telle, que l'un des spectateurs, que suffit pourtant à émouvoir le seul nom d'Elseneur, pas une fois n'a évoqué le fameux château aux toits de cuivre vert, aux murs de brique, ni la terrasse, ni la plage où le Sund

polit les galets, ni les bateaux marchands ancrés à cette pointe extrême du Danemark. Pas une fois non plus n'a passé sur la scène le souffle de Shakespeare, ce parfum d'herbes mouillées et de brumes soudain vaincues par le soleil. (1)

Jean LAMBERT.

L'ETOILE DE SEVILLE

MARIE STUART

Deux créations à Marseille, présentées sous l'égide de Jeune France : *L'Etoile de Séville*, d'Albert Ollivier, d'après Lope de Vega, et *Marie Stuart*, de Jean Loisy.

« Il n'y a plus d'auteurs, s'écriait naguère l'un de ces dictateurs du théâtre qui passaient leur temps à ne pas lire les manuscrits empilés sur leur table. Les temps seraient-ils changés? la nouvelle génération dramatique serait-elle plus féconde que sa devancière ? ou aurait-elle enfin conquis les moyens de se faire entendre ? Toujours est-il que la même semaine vient de nous révéler deux auteurs nouveaux et deux œuvres de qualité.

Le 4 novembre, la Compagnie des Quatre Saisons Provinciales nous a présenté, dans des décors de Jean le Moal et avec la mise en scène de Maurice Jacquemont, l'*Etoile de Séville*, tragédie en deux journées d'Albert Ollivier, d'après Lope de Vega. L'intrigue est d'une violence tout espagnole : le nouveau prince qui règne à Séville s'éprend d'une jeune beauté, tente de la séduire, se heurte au frère qui l'insulte sans le reconnaître, le fait assassiner par le propre fiancé d'Estelle. D'où scè-

---

(1) Un exemple : l'*Hamlet* de Laforgue, tout en restant un exercice de fantaisie, est infiniment plus proche de Shakespeare que cette pantomime attribuée à Shakespeare l'autre soir. Huit jours plus tard, sur la même scène, et dans un décor aussi pauvre, mais plus discret, la *Marie Stuart* de Jean Loisy faisait surgir dès les premières répliques les ombres chargées d'angoisse de la cour d'Ecosse, et Pierre Feuillère, dans le personnage de Darnley, était un Hamlet beaucoup plus saisissant que Roger Gaillard dans le rôle d'Hamlet même. Un autre parlera de cette soirée, avec moins d'éloges sans doute. Mais le fait que *Marie Stuart* ait suscité des jugements très divers est un gage de son intérêt. La médiocrité d'*Hamlet* était malheureusement indiscutable.

nes d'amour, duels, meurtres, et des situations assez compliquées dont les personnages ont quelque peine à s'évader. Mais serions-nous blasés par le spectacle quotidien de la violence à l'échelle mondiale ? Notre sensibilité s'émeut difficilement devant ces frénésies particulières. D'autre part, nous comprenons mal ce point d'honneur qui pousse le jeune Sancho Ortiz à tuer, pour un motif qui ne lui est point dévoilé, un homme qu'il estime et qui doit devenir son frère. Et ce n'est pas sans irritation que nous voyons un libertin sans courage se draper dans sa dignité royale, donner des leçons d'équité et de loyalisme à ses victimes et aux magistrats de la ville, et échapper avec les honneurs de la guerre au châtiment qu'il a cent fois mérité. L'œuvre vaut surtout par son coloris intense, par son dynamisme, et par de solides qualités littéraires; on a surtout applaudi la scène, d'un caractère shakespearien, où le bouffon fait croire à son maître devenu fou qu'il le conduit aux Enfers pour y être jugé. Une mise en scène habile, qui rappelle un peu la manière des Comédiens Routiers, sait tirer le meilleur parti de décors stylisés, d'un surprenant pouvoir d'évocation, et, reliant avec souplesse les épisodes nombreux de l'action, réalise cette unité qui est la marque des bons spectacles. Toutefois, le rythme du jeu m'a paru un peu lent. Interprétation remarquable dans l'ensemble, dominée par Maurice Jacquemont, Hubert Buthion et Catherine Damet; mais il y aurait intérêt à remplacer les deux alcades, qui sont détestables. Une excellente réalisation de *Georges Dandin* nous permit de connaître un autre aspect du talent de M. Jacquemont, d'applaudir la grâce spirituelle de Marcelle Tassencourt et le jeu étonnant de l'acteur qui jouait Lubin, et dont je n'ai pas le nom sous les yeux.

Le lendemain, Pierre Feuillère créait sur la même scène *Marie Stuart*, drame en cinq actes de Jean Loisy.

L'action se passe en 1567, près de vingt ans avant l'exécution de la malheureuse reine d'Ecosse par sa rivale Elisabeth. On connaît les faits : après la mort de son premier mari, François II de France, Marie Stuart retourne en Ecosse; elle épouse, en 1565, son cousin Henri Stuart de Darnley, jeune débauché sans caractère, dont elle s'éloigne bientôt. Elle accorde alors sa faveur à un aventurier piémontais, David Riccio, valet de chambre, musicien, et agent secret de Rome et de l'Espagne. Darnley, exaspéré des mépris de la reine, fait égorger le favori devant elle (1566). Marie feint alors de se réconcilier avec son époux, endort sa défiance et, avec la complicité de son nouvel amant, le comte de Bothwell, fait sauter le pavillon où il loge. Trois mois après elle épouse Bothwell, ce qui

détermine l'insurrection de l'Ecosse (1567). Ces faits historiques, se déroulant sur une période de deux ans, dans une atmosphère d'intrigues politiques, de guerre religieuse latente, et opposant autour de Marie des personnages aussi complexes que Darnley, Riccio et Bothwell, se prétaient à merveille à l'action d'un drame violent, contrasté, où des caractères shakespeariens se seraient affrontés au cours d'un jeu fécond en péripéties. La conception de M. Jean Loisy est toute différente; les faits l'intéressent moins que le combat qui se joue dans l'esprit de Marie Stuart; aussi les fait-il entrer dans le cadre exigu de l'unité de temps et de lieu propre à la tragédie classique. L'action commence quelques heures à peine avant la mort de Darnley et se termine quelques heures après. Tout ceci qui s'est passé jusque là — le désaccord avec Darnley, le meurtre de Riccio — nous est révélé par les confidences des personnages. L'argument dramatique se réduit en somme à un conflit psychologique : Marie, sous l'inflence de Bothwell, va-t-elle consentir à l'assassinat de Darnley ? Elle s'y résoud enfin, regrette immédiatement sa décision, mais ne peut en empêcher les effets. C'est un peu léger pour remplir cinq actes, d'où une certaine lenteur dans le mouvement et des longueurs dans le détail. Du moins, la pièce est-elle d'une belle tenue littéraire; M. Loisy a écrit une tragédie en prose à la manière — c'est à mes yeux un éloge autant qu'une critique — des tragédies de Paul Reynal : lucidité parfaite des personnages, goût de l'éloquence, nobles débats... « Sa Majesté le Mot », disait Gaston Baty; à quoi on eût pu lui répondre que le mot vaut bien l'Image. Qu'on m'excuse toutefois de leur préférer le Geste.

Solange Moret soutient avec une force dramatique étonnante le rôle écrasant de Marie Stuart. Pendant ces cinq actes, elle ne quitte pas la scène; elle est le centre même de l'action et la domine constamment. Pierre Feuillère compose un Darnley équivoque et attachant, assez proche parent d'Hamlet, Jacques Erwin ne manque pas de force dans Bothwell, mais sa conception du personnage est assez primaire. Lily Sioux a su mettre en relief l'intervention de Lady Bothwell, l'une des meilleures scènes de la pièce. Jean d'Yd fut sobre et émouvant dans la haute figure de l'évêque d'Edimbourg, et Annie Valde para d'une grâce touchante la silhouette de Marie Fléming, confidente de la reine.

Madeleine CAUSAERT.

LA PEINTURE

A LA GALERIE DA SILVA

EXPOSITION RENE MORERE

Si René Morère n'appartient pas à cette catégorie d'artistes qui froncent les sourcils pour obtenir une vision singulière des objets, il ne donne pas non plus l'impression d'une personnalité sans apprêt. Il attire, il séduit par sa faculté d'unir le vrai au factice, l'anomalie à la règle, la beauté conventionnelle à la déformation expressive. Non content de posséder une sensibilité exceptionnelle, il lui importe de nous en convaincre en nous montrant des paysages écorchés vifs où le dessin fait songer à une incision douloureuse dans la matière picturale.

Il est probable que la quiétude n'habite point René Morère. Nous le tenons pour une nature antinomique, assez espagnole par le goût des contrastes et aussi par l'attirance qu'exerce sur lui le rare, le phénoménal. Ainsi est-il tenté d'abolir chez ses modèles ce qui les différencie, pour les concevoir à sa ressemblance mentale, de telle sorte qu'il aboutit à un curieux paradoxe consistant dans la répétition et, partant, dans la banalité de l'unique. Loin d'étirer ses personnages à la manière du Greco, il les comprime jusqu'à ce qu'ils évoquent des cariatides fatiguées d'avoir supporté trop longtemps la charge d'un lourd balcon.

Ses femmes ont l'allure de chèvrepieds. L'esprit est très excité à la vue de ces corps noueux, de ces jambes riches aux chevilles saillantes, de ces torses violemment contractés. Mais la plastique ne perd pas ses droits non plus, bien au contraire.

René Morère, en dépit d'une intelligence trop aiguë, et aussi à cause d'elle, est un peintre de qualité. Possédant un métier d'une sûreté étonnante, il ne doit rien à l'approximation ni au hasard. Si l'ingénuité lui fait défaut, du moins ne recherche-t-il pas cette fausse candeur dont se parent volontiers ceux dont la technique est indigente. Coloriste hardi, dessinateur rigoureux encore qu'un peu systématique, ennemi juré de l'emphase, René Morère doit être compté parmi les rares artistes dont l'œuvre, tout en reflétant l'inquiétude et le déséquilibre de notre époque, contient un style et une vigueur qui lui permettront de durer.

*
**

A LA GALERIE JOUVENE

FRANCIS RIMBAUD

M. Rimbaud, prédestiné plus peut-être par son nom que par des qualités essentielles, vient d'être honoré de quelques articles retentissants : On lui reconnaît du génie. Nous avons l'habitude de ces consécrations éphémères... Néanmoins « l'accusation » nous paraissait grave, et nous y sommes allés voir. L'exposition de ses œuvres, qu'on a organisée à la galerie Jouvène, se divise en deux parties distinctes : celle de la période obscure, composée de paysages agréables d'une honnêteté méritoire; celle qui suit la révélation comprenant des toiles plus vastes quant à leurs dimensions et d'une conception plus ambitieuse. Le peintre humble et scrupuleux est devenu voyant. Nous savons qu'il fut successivement visité par Greuze, Raphaël, Murillo, Rembrandt, Vélasquez, Goya, Greco. Ces illustres artistes lui ont bien légué quelques uns de leurs secrets, sans lui accorder toutefois le pouvoir d'en tirer avantageusement parti. Sans doute Francis Rimbaud souffre-t-il quelque peu d'être le dépositaire de trop grandes richesses. Nous concevons son embarras autant que son aspiration à la grandeur. L'œuvre qu'il expose témoigne non seulement de ses bonnes intentions, mais aussi de la volonté d'exprimer ce que seul le génie peut rendre. Son effort est d'ailleurs louable et, grâce à lui, arrive-t-il à des demi réussites, ce qui n'est pas un mince résultat, on doit en convenir. L'Art, déclarait un chef d'orchestre, ça commence *après*. M. Rimbaud lui aussi commence *après*, mais il ignore trop ce qu'on doit apprendre *avant*. Cela est visible dans la plupart de ses compositions au modelé d'une fausse vigueur et où la matière semble cuite.

En dépit de toutes les réserves qu'on puisse faire, une certaine grandeur se dégage qui nous permet d'avoir confiance en l'avenir de Francis Rimbaud s'il consent à se soumettre, comme ceux qui ont simplement du talent, à une discipline rigoureuse.



A TOULON

KATHERINE LIBRIS

« De la « *couleur* » avant toutes choses ». Telle semble être la devise de certains artistes nordiques lorsqu'ils arrivent en Provence pour en faire leur terre d'élection.

Possédant à un degré assez rare le sens du chromatisme et animée d'un zèle fort recommandable, Katherine Libris, lorsqu'elle aborda St-Tropez, s'efforça d'en définir le caractère dans la mesure de ses moyens. Elle y employa tous ses moyens, mais elle dépassa la mesure. Heureux ceux qui ne se trompent pas à demi : leurs erreurs sont souvent intéressantes. Les quelques toiles que Katherine Libris rapporta de Saint-Tropez nous en fournissent la preuve : excès de couleurs, ce qui contribue à une sorte d'exubérance un peu morne en contradiction avec les vertus essentielles de notre pays, son allégresse intérieure et ce qu'il comporte de tempéré. Pour échapper à l'esprit de lourdeur, il s'agit d'abord de construire. C'est un des enseignements de la terre latine. Katherine Libris comprit la leçon mieux que beaucoup de nos compatriotes. L'exposition de ses œuvres témoigne qu'elle s'efforce de se libérer, suivant l'expression d'Eugénio d'Ors, du style des plumages et des illusions, pour mieux saisir la structure, la forme architecturale du paysage. Elle s'éloigne de Bonnard pour se rapprocher de Cézanne. Cette évolution nous paraît d'autant plus méritoire qu'elle ne va pas sans heurt ni sans appauvrissement passagers. Tel portrait représentant une jeune fille aux bras chargés de fleurs, par ses glacis, ses tons fondus, est plus séduisant que tels autres où prédomine un souci de construction, la femme au chapeau pointu par exemple, ou la fillette à la palette qui révèle un accord assez complet entre le dessin et la couleur. La même évolution se remarque dans les paysages parmi lesquels une série de gouaches traitées librement avec une extrême justesse de touche, semblent servir de transition entre les deux états de la même artiste. Quelques dessins représentant des attitudes de femmes en train de réparer des filets complètent cette intéressante exposition. Katherine Libris a choisi la bonne voie.

Un véritable artiste est presque toujours obligé de sacrifier certaines de ses qualités apparentes s'il veut arriver à une expression profonde de lui-même.

Gabriel BERTIN.

Signalons que le peintre Henri Héraut vient de faire à la Galerie da Silva, une très intéressante exposition de peintures et de dessins, sous le nom de Vierges et Adolescents. Il en sera parlé dans notre numéro suivant.

LA MUSIQUE

PREMIERES AUDITIONS A LA RADIO

L'Orchestre National et la Chorale Félix Raugel présentent le *Requiem* de D. E. Inghelbrecht et une *Messe a Capella*, de Gustave Doret.

Dirigé alternativement par D. E. Inghelbrecht et par Henri Tomasi, l'Orchestre National donne chaque semaine aux auditeurs de la Radio des exécutions de tout premier ordre où les œuvres groupées par un choix éclectique bénéficient d'une interprétation à la fois précise et fervente. C'est ainsi que j'ai pu admirer dernièrement sous la baguette d'Inghelbrecht, une réalisation magistrale de la *Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt et de la Bacchanale du Tannhäuser. Mais, de cette activité qui rend de si précieux services à la musique, je ne veux retenir ici que la part consacrée aux premières auditions. Il importe en effet qu'une œuvre nouvelle puisse affronter le jugement de la critique avec toutes ses chances; c'est à dire avec une interprétation parfaite. On voit donc tout l'intérêt que présentent les créations de l'Orchestre National.

Les pieuses manifestations consacrées à la mémoire des défunts, en ce début de novembre, nous ont permis de connaître, au cours d'un même concert, le *Requiem* pour soli, chœurs et orchestre de D. E. Inghelbrecht et une *Messe a Capella* de Gustave Doret. Le *Requiem* est une œuvre solidement construite, d'une étonnante souplesse d'écriture, d'une grande élévation de pensée. Dépouillée de tout son romantique cortège de terreur, la mort y règne comme une grande force obscure universelle, redoutable par le mystère dont elle s'enveloppe; rien n'évoque ici l'alchimie de la tombe, ni les oppositions théâtrales et moralisatrices de la Danse macabre; nous hésitons devant un abîme qui peut être pour l'esprit une grande nuit ou une éblouissante lumière. D'où une certaine angoisse qui persiste, malgré les implorations consolantes de la liturgie, et où je discerne moins la crainte de la damnation que le vertige du néant. Aussi éloigné de la profonde sérénité de Fauré que de la pompe apocalyptique de Berlioz, le *Requiem* d'Inghelbrecht, me semble pénétré d'un esprit moins chrétien que métaphysique, et j'avoue que c'est par cela même qu'il me touche plus profondément. L'œuvre comprend sept parties : Introït et Kyrié; Dies irae; Sanctus; Pie Jesu; Agnus Dei; Libera me; In paradisum. Elle s'impose par l'harmonieuse pureté de ses lignes, par la fluidité de sa mé-

lodie, qu'une polyphonie subtile pare de lumières tantôt mystérieuses, tantôt resplendissantes, sans qu'aucun empâtement à la Richard Strauss n'en vienne jamais alourdir l'éclat presque immatériel. Elle abonde en effets curieux et originaux : ainsi le début du Dies irae, où le thème liturgique est présenté par une succession de secondes, imposant ainsi l'idée de trouble et de désordre; ainsi surtout le Libera me, où les chuchotements pianissimo des chœurs, balbutiant le texte terrible, donnent une indicible expression d'épouvante sacrée. Une disposition aisée des voix, soli et chœurs (à noter l'emploi de voix d'enfants dans le in paradisum) l'emploi judicieux des ressources d'un orchestre à la fois riche et discret, donnent à l'ensemble un remarquable équilibre.

Cette belle œuvre fut magnifiquement interprétée par Mlle Guillamat, MM. Guilhem et Lovano, la chorale Félix Raugel et l'orchestre national, sous la direction de l'auteur.

La *Messe a Capella* de Gustave Doret, donnée également en première audition, peut paraître d'une austérité un peu froide, d'une couleur un peu grise. C'est une solide construction polyphonique, bien conçue, bien réalisée; mais, sauf dans le Sanctus, dont le bel élan atteint à la ferveur, l'art de l'auteur des Armaillis ne dépasse guère la perfection formelle. L'exécution de la Chorale Félix Raugel fut digne des plus grands éloges.

Gaston MOURÈN.

N. D. L. D. — Etant donné l'augmentation croissante des charges de l'édition, nous sommes dans l'obligation de porter notre abonnement annuel à 100 Frs. pour la France, 125 et 140 pour l'étranger. Cela à partir du numéro de Janvier 1942. Cette augmentation est largement compensée par les numéros spéciaux importants comme le *Génie d'Oc*, prévu pour l'année 1942.

Nous serions très reconnaissants à ceux de nos amis dont l'abonnement se termine en Décembre 41 qui voudraient bien, dès à présent, nous adresser le montant de leur souscription à notre C. C. P. Marseille 137-45. Cette façon de procéder nous évite des frais supplémentaires et une perte de temps considérable. Merci d'avance.